University of Calgary

PRISM Repository **https://prism.ucalgary.ca**

The Vault Open Theses and Dissertations

2013-01-24

Las obras compartidas de Octavio Paz: práctica y poética de la colaboración

Dunsmoor, Helena Amber

Dunsmoor, H. A. (2013). Las obras compartidas de Octavio Paz: práctica y poética de la colaboración (Doctoral thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from https://prism.ucalgary.ca. doi:10.11575/PRISM/26728

http://hdl.handle.net/11023/459

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Las obras compartidas de Octavio Paz: práctica y poética de la colaboración

by

Helena Amber Dunsmoor

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

January, 2013

© Helena Amber Dunsmoor 2013

Abstract

Beginning with the observation that collaborative projects by Octavio Paz (1914-1998) and other writers and visual artists have not yet been addressed in a comprehensive way in literary criticism, I propose the need for a detailed study of these same works. My main research questions involve the relationship of Paz's collaborative writings to his entire oeuvre. This thesis accentuates the voices and contributions of individuals who worked with Paz throughout his career, drawing in part on personal interviews I have conducted with some of Paz's collaborators. The first chapter delineates a theory of collaboration based on prose writings by Paz, Dámaso Alonso, Harold Bloom and Gabriel Zaid. Closely related to Paz's poetics of otherness, this theory in fact sheds light on all of Paz's writing. I examine the mechanics and ethics of collaboration in *Discos visuales* (with Vicente Rojo), *Renga* (with Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti and Charles Tomlinson), *3 Notations/3 Rotations* (with Toshihiro Katayama) *Airborn/Hijos del aire* (with Charles Tomlinson), *Figuras y figuraciones* (with Marie José Paz) and two uncollected poems ("Festín lunar" with Fouad el-Etr and "Poema de la amistad" with Agyeya and Shikrant Verma). This allows me to discuss relationships between bodies of writing as well as between writing and visual representations, since Rojo, Katayama and Marie José Paz all work in visual mediums. I also base an analysis of four of Paz's solo poems on the poetics of collaboration ("Solo a dos voces", "Homenaje y profanaciones", "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo" and "Hermandad"). In the conclusion I consider how Paz's tireless practice and theory of translation also contribute to an overall poetics of collaboration in the sense of homage, influence and rewriting. The thesis concludes with another proposed poetics that can be seen as a continuation or evolution of the poetics of collaboration.

Resumen

En esta tesis propongo la necesidad de un estudio detallado de todos los proyectos de colaboración entre Octavio Paz (1914-1998) y otros escritores y artistas visuales. Mis principales preguntas de investigación interrogan la relación de los proyectos de co-autoría con toda la obra de Paz. Esta tesis acentúa las voces y las contribuciones de las personas que trabajaron con Paz a lo largo de su carrera, gracias en parte a las entrevistas personales que he realizado con algunos de los colaboradores de Paz. El primer capítulo esboza una teoría de la colaboración basada en los escritos en prosa de Paz, Dámaso Alonso, Harold Bloom y Gabriel Zaid. Dado el vínculo estrecho entre esta teoría y la poética paciana de la otredad, la noción de la creatividad colectiva es de hecho aplicable a todos los escritos de Paz. Examino la mecánica y la ética de la colaboración en *Discos visuales* (con Vicente Rojo), *Renga* (con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson), *3 Notations/3 Rotations* (con Toshihiro Katayama) *Airborn/Hijos del aire* (con Charles Tomlinson), *Figuras y figuraciones* (con Marie José Paz) y dos poemas sueltos ("Festín lunar" con Fouad el-Etr y "Poema de la amistad" con Agyeya y Shikrant Verma). Esto me permite examinar las relaciones entre contribuciones escritas, así como entre la escritura y las representaciones plásticas, ya que Rojo, Katayama y Marie José Paz trabajan en los medios visuales. También analizo cuatro poemas que Paz escribió a solas a la luz de la poética de la colaboración ("Solo a dos voces", "Homenaje y profanaciones", "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo" y "Hermandad"). En la conclusión, considero cómo las actividades de Paz como practicante y teórico de la traducción de la poesía también contribuyen a una poética de la colaboración con un alcance más amplio en el sentido de homenaje, influencia y re-escritura. La tesis termina con el planteamiento de otra poética que representa una continuación o evolución de la poética de la colaboración.

Agradecimientos

A la Dra. Rachel Schmidt, mi directora doctoral, por su valiosa crítica, sus consejos inestimables y sus puntuales comentarios; por su ejemplo académico y personal; por su paciencia, apoyo y ánimo.

A la Dra. Elizabeth Montes Garcés, co-supervisora de mi tesis, por su apoyo y asesoramiento; por contribuir al mejoramiento de mi proyecto desde el plan inicial hasta el producto final; por su ejemplo como persona e investigadora.

Al Dr. Luis Torres y a la Dra. Nayibe Bermúdez Barrios, miembros de mi comité doctoral, por su cuidadosa lectura y sus observaciones provechosas. Sus contribuciones me han servido de brújula durante la preparación de esta tesis.

Al Dr. Hugo J. Verani, examinador externo de mi tesis, por su lectura especializada y su gran generosidad de espíritu.

Al Dr. Anthony Stanton, mi director externo durante una estancia de investigación en México, por su apoyo y su ejemplo de excelencia; por facilitar mi contacto con varias personas involucradas y expertas en la obra de Octavio Paz. La oportunidad de poder consultar con el Dr. Stanton es imprescindible y determinante para toda mi tesis.

A la Dra. Estelle Dansereau y al Dr. Mark Migotti, participantes en mi examen de candidatura. Su aporte en ese momento decisivo de mi programa tiene repercusiones importantes en el presente trabajo.

Al consejo nacional Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC), por subvencionar mi programa doctoral con dos generosas becas. Con el apoyo de este consejo pude hacer investigación durante un semestre en México D. F.

A la University of Calgary, a la Faculty of Graduate Studies, al Department of French, Italian and Spanish y a la Graduate Students' Association por el apoyo financiero que me han obsequiado en varias ocasiones, así posibilitando la consecución de mis estudios.

Muy especialmente a los artistas que me concedieron entrevistas durante la preparación de esta tesis: Toshihiro Katayama, Marie José Paz, Julián Ríos y Vicente Rojo. Su perspectiva única mejora mi trabajo. Qué ejemplo de inteligencia, visión y generosidad me han dado.

A mis compañeros de doctorado; Awah, Brandee, Gemma, Jean-Blaise, Josema, Maria, Pablo, Pilar, Tamara y Tamil. Gratitud conmovida.

Y a mis queridísimos familiares, a quienes todos les dedico esta tesis.

Al colectivo que es mi familia

Índice

Abstract ii
Resumen iii
Agradecimientos iv
Dedicatoria vi
Índice vii
Epígrafe ix

INTRODUCCIÓN 1
El rumbo de los capítulos 2
Estudios críticos sobre las poéticas pacianas 4
Paz como teórico y practicante de la otredad 6

CAPÍTULO 1. HACIA UNA POÉTICA PLURAL 11
1.1. El legado de Mesoamérica en la poética de Paz 13
1.2. Paz y el oriente 16
1.2.1. Japón 16
1.2.2. India 16
1.3. El surrealismo: variaciones y desviaciones pacianas 19
1.4. "Los derechos de la poesía": una forma de vida y conocimiento 26
1.4.1. Actos del habla y de la lectura 29
1.4.2. El lenguaje y la ética 38
1.5. Los fundamentos de una poética colectiva 40
1.5.1. Octavio Paz: predicar la poesía 40
1.5.2. Dámaso Alonso: las intuiciones literarias y la valoración de la lectura 46
1.5.3. Harold Bloom: la poesía como lucha y la lectura interesada 51
1.5.4. Gabriel Zaid: el placer de la lectura y el texto como refugio 56
1.6. Conclusiones preliminares 60

CAPÍTULO 2. OCTAVIO PAZ Y EL ARTE VISUAL: TRES CASOS DE LA COLABORACIÓN PLÁSTICO-POÉTICA 62
2.1. Ensayos y poemas de Paz sobre obras gráficas 63
2.2. Distinción entre las obras en colaboración y las obras ilustradas 67
2.3. Antecedentes de *Discos visuales* 69
2.3.1. *Blanco* 69
2.3.2. *Topoemas* 71
2.4. Los discos: "poesía en movimiento" 72
2.4.1. El círculo y la música 75
2.4.2. Prácticas y éticas de la co-autoría 78
2.4.3. Los discos como modelos para la lectura 82
2.5. *3 Notations/3 Rotations* 84
2.5.1. La re-invención de textos: re-escritura, traducción y ediciones nuevas 89
2.6. *Figuras y figuraciones* 92
2.6.1. La poética paciana en y acerca de la obra 97
2.6.2. El conjunto "Calma" 103

2.6.3. "Cifra"/*Le sceau* 105
2.6.4. "Las armas del oficio"/*Les armes du métier* 109
2.7. Conclusión 112

CAPÍTULO 3. POEMAS COLECTIVOS 114
3.1. Octavio Paz y *Renga*: ¿experiencias de la conjugación? 114
3.1.1. Entre tú y yo y la otredad 117
3.1.2. Un experimento de escritura y lectura 122
3.1.3. El impacto de la 'yotredad' en la crítica 125
3.1.4. Poema nuevo, poema original 128
3.1.5. Traducciones 132
3.1.6. Acordes y desajustes 138
3.2. Dos poemas sueltos 143
3.2.1. "Festín lunar" 143
3.2.2. "Poema de la amistad" 146
3.3. Concordancia y conjugación: *Airborn/Hijos del aire* 149
3.4. Poética colectiva, práctica solitaria 157
3.5. Conclusión 160

CAPÍTULO 4. POEMAS A SOLAS 162
4.1. "Solo a dos voces" 165
4.1.1. El triángulo en marcha 172
4.2. Paz y Quevedo 179
4.2.1. "Homenaje y profanaciones" 183
4.2.2. "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo" 196
4.3. La poesía como hermandad 204
4.3.1. "Hermandad" 205
4.4. Otras aplicaciones de la poética plural 209
4.5. Conclusión 209

CONCLUSIÓN/CONTINUACIÓN. UNA POÉTICA ESPIRAL 211
Una vida literaria 215
Práctica y poética en espiral 221
"Si el poema es habitable y vivo" 225
Colofón y apertura 227

OBRAS CITADAS 230

APÉNDICE. CUESTIONARIO A JULIÁN RÍOS 252

Lo que llamamos vida

en nosotros se oye, habla con nuestra lengua

y por nosotros sabe de sí misma.

Octavio Paz, “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo”

INTRODUCCIÓN

Aparte de las muchas obras que Octavio Paz escribió a solas, el poeta mexicano participó en varios proyectos que consisten de hecho en co-elaboraciones realizadas por dos o más personas. Acaso no sorprende que un poeta cuya obra se caracteriza muchas veces por el efecto de voces múltiples en un mismo texto (Verani, "OP and the Language of Space" 633) se haya interesado en experimentar con la co-autoría. Mi tarea central con esta tesis es analizar todas aquellas obras que Paz realizó en conjunto con artistas visuales y con otros escritores. Divido mi estudio de las obras colectivas en tres categorías. En primer lugar, me dirijo a los proyectos que Paz elaboró con artistas visuales: *Discos visuales* (con Vicente Rojo), *3 Notations/3 Rotations* (con Toshihiro Katayama) y *Figuras y figuraciones* (con Marie José Paz). En segundo lugar, examino los poemarios y los poemas sueltos que Paz creó con otros escritores: *Renga* (con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson), "Festín lunar" (con Fouad el-Etr), "Poema de la amistad" (con Agyeya y Shikrant Verma) y *Airborn/Hijos del aire* con Charles Tomlinson. Finalmente, también analizo cuatro poemas que Paz escribió a solas. Me baso en lo que delimito en el primer capítulo como una poética plural para así interpretar "Solo a dos voces", "Homenaje y profanaciones", "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo" y "Hermandad".

Por un lado, propongo estudiar tales proyectos por la sencilla razón de que esas obras de Paz y sus colaboradores aún no han sido objeto de ningún análisis comprensivo. El tema de mi tesis así cumple con la necesidad de llenar un vacío en el campo de investigación acerca de la obra paciana. Por otro lado, el análisis de los trabajos creativos realizados en colaboración incluye una nueva herramienta crítica con la cual puntualizar y contemplar ciertas características fundamentales en toda la obra de Paz. Algunos de los especialistas contemporáneos que cito en

esta tesis ya han allanado el camino que emprendo. Por ejemplo, Anthony Stanton estudia la multiplicidad de voces poéticas en las obras tempranas del poeta (*Las primeras letras del poeta OP*), además de señalar la utilidad de la teoría de la influencia poética, elaborada por Harold Bloom, para esclarecer dinámicas esenciales en la obra de Paz ("OP como lector crítico de la poesía mexicana moderna"; "OP y la sombra de Quevedo"). Mientras tanto, Fabienne Bradu se acerca a las traducciones que Paz hizo de muchos poemas franceses como una actividad centrada en el intercambio estético (*Los puentes de la traducción*). Es más, existe un creciente interés en la labor en conjunto que Paz ejecutó durante toda su carrera como editor y director literario. Los aportes de Guillermo Sheridan ("OP, Editor"), Jaime Perales, John King y Malva Flores a la misma temática resaltan el alto grado de colaboración emprendida por Paz en las revistas literario-culturales que él dirigió desde una edad temprana hasta su muerte: *Barandal, Cuadernos del Valle de México, Taller, El Hijo Pródigo, Plural* y *Vuelta*. Aunque el trabajo de Paz como editor, traductor y antólogo no es el tema principal de mi análisis, los papeles literarios que el poeta también desempeñó se relacionan con la poética que presento en este ensayo. En la conclusión se clarifica cómo dichas aproximaciones guían mi perspectiva sobre la poética plural más allá de las interpretaciones específicas que emprendo en los capítulos.

El rumbo de los capítulos

En el primer capítulo de la tesis se determinan las fuentes que sirven de base para una poética plural en la obra de Paz a través de las raíces diversas del mundo mexica precolombino y ciertas tradiciones estéticas de Asia e India, además del surrealismo. Se establece una conexión entre el presente estudio y el terreno filosófico propuesto por Martin Buber y Emmanuel Levinas, en el cual la ética está implícita en todo intercambio y especialmente en aquéllos que se realizan en la comunicación lingüística. Se consulta la tríada de ensayos que Paz escribió sobre la

poesía (*El arco y la lira, Los hijos del limo* y *La otra voz*) para demostrar hasta qué punto los fenómenos de intercambio y comunicación entre obras y creadores de las mismas están en la base de la poética de Paz. Además, abordo diferentes textos ensayísticos de Dámaso Alonso, Harold Bloom y Gabriel Zaid donde hallamos otros fundamentos para la poética colectiva. Un aspecto imprescindible de la poética de Paz yace en la inextricable relación de la escritura con la lectura. De ahí, se establecen vínculos en el primer capítulo entre la poética plural y ciertos pilares de la tradición hermenéutica, haciendo énfasis particular en la conceptualización de un lector predilecto. Es más, en cada capítulo se sigue especificando y matizando las características y el alcance de la poética colectiva. El segundo capítulo se dedica al estudio de tres proyectos de cooperación creativa entre Paz y diferentes artistas visuales (*Discos visuales, 3 Notations/3 Rotations* y *Figuras y figuraciones*). En el capítulo tercero, analizo en detalle los cuatro proyectos de co-autoría poética en que Paz participó en distintos momentos de su carrera (*Renga*, "Festín lunar", "Poema de la amistad" y *Airborn/Hijos del aire*). El cuarto capítulo parte de los resultados de los previos para analizar cuatro poemas escritos a solas a la luz de la poética plural ("Solo a dos voces", "Homenaje y profanaciones", "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo" y "Hermandad"). En la conclusión se reflexiona sobre las otras ocupaciones literarias de Paz como traductor, director y antólogo. Ya que estos roles del poeta mexicano podrían ser temas de tres tesis adicionales, sólo indago en ellos superficialmente para plantearlos como facetas de una poética que abarca todas las actividades literarias e intelectuales de Paz. Termino la tesis haciendo hincapié en la imagen de la poética espiral para representar el desarrollo orgánico de las prácticas, éticas y poéticas asociadas con la colaboración artística.

Estudios críticos sobre las poéticas pacianas

Cuando se escribe acerca de la obra de Octavio Paz, las poéticas representan una temática doble, ya que Paz es también un ensayista logrado que desarrolla sus propias teorías sobre el mismo arte que practica. Entonces, tenemos la poesía del Nobel mexicano además de los textos en prosa donde él reflexiona sobre las poéticas que operan en sus propios poemas y en los de muchos otros escritores. Dada la rica conexión entre la poesía y los ensayos de Paz, es crucial dirigirnos a esas dos corrientes complementarias en la obra de nuestro autor, como lo han hecho tantos otros investigadores.

Sería impensable tratar el tema de las poéticas más representativas de la obra de Paz sin reconocer el impacto de las variadas contribuciones expertas al campo. Entre los más influyentes trabajos de crítica literaria se hallan los libros seminales y ya clásicos de Rachel Phillips y Jason Wilson, junto con otros estudios acerca de la obra (y por ende, la poética) de Paz. Junto a los libros de Bradu y Stanton ya mencionados, en esta categoría se incluyen títulos de Jorge Aguilar Mora, Richard J. Callan, John M. Fein, Pere Gimferrer (*Lecturas de OP*), Javier González, Rafael Jiménez Cataño, Kwon Tae Jung Kim, Monique J. Lemaître (*OP, poesía y poética*), Carlos H. Magis, Diego Martínez Torrón, Rubén Medina, Luisa M. Perdigó, Mario Pinho, Jorge Rodríguez Padrón, Alberto Ruy Sánchez (*Una introducción a OP*), Luis Mario Sánchez, Enrico Mario Santí (*El acto de las palabras; Archivo blanco*), Maya Schärer-Nussberger, Guillermo Sheridan (*Poeta con paisaje*), Víctor Sosa, Luis Roberto Vera, Rodney Williamson y Ramón Xirau.[1] Hay que mencionar las colecciones de ensayos escritos por varios autores sobre Paz y su

[1] Sin querer minimizar la importancia de varios artículos consultados a lo largo de mi estudio, por razones de economía espacial me remito en esta introducción a los libros sobre Paz. Véase los capítulos de la tesis y las obras citadas al final para las referencias completas.

obra; aquellos volúmenes editados por Ángel Flores, Pere Gimferrer (*OP*), Ivar Ivask, Alfredo Roggiano, Enrico Mario Santí (*Luz espejeante*), Anthony Stanton (*OP: entre poética y política*) y Guillermo Sucre. Las recopilaciones de entrevistas y cartas de Octavio Paz representan otro acervo iluminador en cuanto a la vida, el pensamiento y la obra del poeta. En la categoría de las entrevistas publicadas se destacan las contribuciones de Noël Blandin, Carlos Monsiváis, Braulio Peralta y Elena Poniatowska. No pasemos por alto los libros *Solo a dos voces* de Octavio Paz y Julián Ríos (entrevistas, fotografías y reproducciones de ciertas obras de Paz) y *Pasión crítica*, libro en que se reúnen más diálogos con el poeta bajo la dirección de Hugo J. Verani. En cuanto a la correspondencia epistolar, en estas páginas cito ciertas cartas de Paz a Pere Gimferrer (*Memorias y palabras*) y a Vicente Rojo ("La fragua de dos libros").[2]

Como es de esperar, las fuentes críticas citadas en esta tesis describen muchos de los mismos aspectos de la obra de Paz que también analizo: las relaciones entre distintos géneros artísticos, la búsqueda y el cuestionamiento, la paradoja y el dualismo, las ontologías estético-filosóficas asociadas con distintas regiones geográficas y diferentes épocas históricas, la identidad, el lenguaje de la poesía, las analogías entre el arte y el universo, los orígenes, la escisión y la (re)unión, la otredad, la otra voz, el amor, el erotismo y la conciencia de la muerte. Respondo directamente a tales obras de crítica literaria de vez en cuando, dialogando con los aspectos más estimulantes en relación con el enfoque que tomo. Ante todo, mi meta crítica consiste en enfatizar una corriente poética todavía insuficientemente tratada. De ahí será posible

[2] Nótese los libros en que se ha editado la correspondencia de Paz con Tomás Segovia y Alfonso Reyes. Ojalá se publiquen las cartas entre Paz y otros corresponsales. Anecdóticamente he escuchado que Marie José Paz está involucrada actualmente en la preparación de otros volúmenes de cartas, aunque los detalles de tal proyecto no se han hecho públicos.

aclarar cómo la poética plural se relaciona con otras vías ya firmemente identificadas con el pensamiento y los textos de Paz.

Paz como teórico y practicante de la otredad

En el ensayo temprano "Poesía de soledad y poesía de comunión", Paz acentúa dos corrientes esenciales de la poesía en lengua española. El análisis gira en torno a la ejemplaridad de dos maestros de la poesía castellana: Francisco de Quevedo, en cuyos versos Paz observa la destreza con que el poeta barroco retrata al ser humano como escindido tanto de Dios como de sus propias creaciones; y San Juan de la Cruz, en cuyo corpus el poeta mexicano reconoce la pericia de la expresión mística de la unidad absoluta entre los seres, el mundo y la divinidad. Interpreto "Poesía de soledad y poesía de comunión" como un hito en el aprendizaje poético de Paz por dos razones. En primer lugar, este ensayo representa uno de varios momentos en que Paz aborda obras exaltadas para glosarlas, así estudiando la habilidad de otros para agudizar su propio pensamiento y al mismo tiempo mejorar su capacidad expresiva. En segundo lugar, el ensayo alaba en la obra de Quevedo y de San Juan de la Cruz las mismas cualidades supuestamente contradictorias que constituyen el meollo de la poética más representativa de toda la obra paciana: la poética de la otredad.

El lenguaje y el erotismo son las dos aproximaciones predilectas de Paz para llegar a expresar lo supuestamente inexpresable o sea, representar un estado de otredad. La otredad se experimenta a través de la conciencia de la separación y la trascendencia simultánea de la misma. Para Paz, la poesía sobrepasa las contradicciones de la vida al llevar a los seres fuera de ellos mismos, así revelando a los individuos como parte de una totalidad abarcadora. A lo largo de una carrera prolífica, Paz sigue teorizando y ejercitando la poética de la otredad en innumerables

poemas además de varios ensayos dedicados a la poesía.[3] En su elaboración particular de la otredad como un tema y una poética, Paz abarca tanto la escisión (o soledad) como la reunión (o comunión). Aquellos dos polos opuestos del mismo fenómeno se observan en la siguiente cita, donde Paz especifica que la experiencia del ser humano se caracteriza por la separación y la unión simultáneas consigo mismo, con los otros y con el mundo. De acuerdo con la perspectiva que Paz elabora en toda su obra, la poesía posibilita la superación momentánea de ciertas paradojas de la experiencia humana. Como Paz da a entender, esta realidad se refleja en la relación del poeta con el lenguaje:

> No hay exterior ni interior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenos, son de los otros: son una de las formas de nuestra 'otredad' constitutiva. Cuando el poeta se siente desprendido del mundo y todo, hasta el lenguaje mismo, se le fuga y deshace, él mismo se fuga y se aniquila. Y en el segundo momento, cuando decide hacerle frente al silencio o al caos ruidoso y ensordecer, y tartamudea y trata de inventar un lenguaje, él mismo es quien se inventa y da el salto mortal y renace y es otro. Para ser él mismo debe ser otro. Y lo mismo sucede con su lenguaje: es suyo por ser de los otros. Para hacerlo de veras suyo, recurre a la imagen, al adjetivo, al ritmo, es decir, a todo aquello que lo hace distinto. Así, sus palabras son suyas y no lo son. (*Arco* 178)

[3] Este concepto se desarrolla plenamente en *El arco y la lira*.

El uso enteramente consciente que Paz hace del término "otredad" difiere considerablemente de ciertas asociaciones establecidas con la misma palabra en otros contextos. En el campo de la psicología y en la literatura occidental a partir del romanticismo, la otredad simboliza la pérdida y la enajenación sufridas por el individuo. Por ejemplo, en el existencialismo la otredad se asocia con el vacío sentido por los sujetos en relación con su propio ser y con su alrededor. Sin embargo, en la obra de Paz la otredad representa la fuente por excelencia de la creación artística además de la vía a través de la cual re-descubrir fugazmente la unidad universal. La inestabilidad con que se llega a experimentar esa unión no se considera negativa. Al contrario, el hecho de que la unidad sólo se tantea en momentos raros es una indicación de la transitoriedad de toda la vida. La poética paciana de la otredad no es nihilista sino reconciliatoria, y por eso Paz no se desespera en su observación y expresión de la misma. Detrás de esta poética late una convicción de que el ser humano es suficientemente complejo y plural para contener y reflejar los misterios, las verdades y las maravillas de la vida:

> Experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello. Y también: estoy solo y estoy contigo, en un no sé dónde que es siempre aquí. Contigo y aquí: ¿quién eres tú, quién soy yo, en dónde estamos cuando estamos aquí? (cursiva original *Arco* 266)

La experiencia esotérica de la otredad se experimenta no obstante en la vida diaria, como Paz apunta en el pasaje citado anteriormente (*Arco* 266). Entonces, esta poética es además una filosofía vital que caracteriza el lado espiritual de la vida cotidiana para Paz. Aunque él es un

poeta secular, sigue en las huellas de dos admirados antecesores poéticos religiosos en "Poesía de soledad y poesía de comunión". Los escritos del mexicano no niegan las experiencias místicas, sino que describen y valoran prácticas espirituales de conexión y re-unión fuera de los confines de ninguna religión en particular.[4] Como Quevedo y San Juan de la Cruz, Paz crea imágenes tanto "de soledad" como "de comunión" a su manera. Sus poemas cuentan con una mezcla de estos dos conceptos, como es el caso por ejemplo en "Piedra de sol" donde el yo poético sufre por su situación solitaria o escindida:

> busco sin encontrar, escribo a solas,
> no hay nadie, cae el día, cae el año,
> caigo en el instante, caigo a fondo,
> invisible camino sobre espejos
> que repiten mi imagen destrozada (*Obra poética I* 219)

Empero, más tarde en el mismo poema un acto de amor permite que dos identidades escindidas se reúnan. Los amantes:

> saltan el tiempo y son invulnerables,
> nada los toca, vuelven al principio,
> no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
> verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
> oh ser total… (225)

Aparte del hecho de que Paz logra los mismos efectos en sus propios poemas que él contempla en la obra de Quevedo y San Juan, es válido considerar la relación de tal poesía de

[4] Se dirá que el budismo representa el sistema de pensar más afín con el espiritualismo expresado en la obra de Paz. Es importante distinguir que el budismo, más que una religión, es una filosofía no teísta.

soledad y comunión simultáneas junto con los proyectos en que los versos de Paz se escriben como contribuciones a obras de co-autoría. Al mismo tiempo, reconozcamos que la colaboración artística implica una antítesis a lo mejor irreconciliable para Paz. Esta contradicción se explica en parte porque los temas, los poemas, los versos y hasta los términos preferidos de Paz desmienten una y otra vez a su autor, y poco importa que él escriba a solas o en grupo.[5] Además, la creación de poemas colectivos supone un vínculo con la noción de la poesía como un canto inmenso que existe en función de una variedad de voces. Considerada como tal, no hay ninguna voz particular de ningún autor, así que el arte representa una herencia y una pertenencia compartida. La gran yuxtaposición entre la colectividad, por una parte, y la identidad del autor individual, por otra, revela un sentido de desasosiego que es fundamental en toda la obra de Paz. A mi modo de ver, la creación artística plural representa un campo en el que Paz se propone averiguar hasta qué límite extremo es posible llevar la experiencia y la expresión de la otredad. Por lo tanto me pregunto en este trabajo: ¿cuál es la relación entre las obras colectivas y los ensayos y poemas que Paz escribe a solas? ¿Cuáles son las repercusiones de la experimentación con la práctica colectiva para todo el corpus de Paz? Para establecer una base desde la cual contestar estos interrogantes, en el capítulo primero me dedico a proponer una poética colectiva y a precisar la terminología adecuada para la discusión y aplicación de tal teoría.

[5] Se observa este fenómeno claramente en el tercer capítulo.

CAPÍTULO 1. HACIA UNA POÉTICA PLURAL

Poema: búsqueda del tú.

Octavio Paz, *El arco y la lira* (283)

Dos hilos conductores guían mi investigación de lo que Octavio Paz llama "poemas colectivos".[6] Ésos son la práctica y la ética, o sea la mecánica de crear una obra entre dos o más personas y la relación entre estos colaboradores. Digo hilos no sólo debido a las convenciones del lenguaje, sino por lo que el término sugiere en torno al papel interconectado de distintos elementos que se incorporan para formar y mantener un todo complejo: juego de llamados y respuestas, imágenes y palabras, interpretación, traducción, texto, diálogo, tejido de relaciones, sistema y proceso en movimiento, ser y estar en curso.

En este capítulo se elabora una teoría de la poesía como un acto de colaboración. Los pilares del aparato crítico que propongo aquí se basan en el trabajo de autores que no sólo especulan y critican sino también practican la expresión poética. Tanto Octavio Paz como Dámaso Alonso y Gabriel Zaid teorizan en el ensayo las mismas nociones que ellos mismos experimentan en la poesía. A fin de promulgar una poética que privilegia la colaboración estética, también considero la teoría de Harold Bloom sobre la influencia entre escritores y obras. Aunque Bloom no es un poeta publicado, gran parte del impacto de su teoría de la influencia poética proviene de la sensibilidad que él demuestra hacia el lenguaje (Paul de Man 267). Por esa razón, es legítimo considerar a Bloom como un coetáneo entre los tres poetas practicantes de la crítica literaria que se consultan aquí. La combinación de destreza verbal, intimidad con el arte

[6] Éste es el título del apartado en que Paz reúne los poemas de co-autoría en *Obra poética II*, aquellos mismos textos que analizo en el tercer capítulo de esta tesis.

de la poesía y agudeza analítica en los escritos de los poetas-críticos es de gran valor para la comprensión y el análisis de las obras bajo estudio. Para Paz y otros poetas-críticos, no hay división neta entre la lectura y la creación, especialmente en cuanto a su propio ejercicio de estas actividades. A fin de cuentas, la lectura, la crítica y la escritura constituyen actos de interpretación. El poeta lee a otros y lee su propia obra, en distintas versiones, como una parte intrínseca del quehacer literario. Paz señala la identidad doble del poeta, explicando que éste "es, al mismo tiempo, el objeto y el sujeto de la creación poética: es la oreja que escucha y la mano que escribe lo que dicta su propia voz" (166). El poeta debe leer intencionada y hábilmente no sólo a sus maestros, contemporáneos, críticos, amigos y adversarios, sino también a sí mismo. Gema Areta Marigó enfatiza la familiaridad implícita en la crítica escrita por creadores de la poesía: "[o]bra pendular, lo escrito proviene de lo escrito, pero al mismo tiempo muestra siempre la experiencia del yo, de sí mismo y del mundo" (447). Para un poeta-crítico, escribir sobre la poesía se basa en una combinación de la maestría y la subjetividad. Es más, "ensayar la poesía" (448) para Paz y otros poetas forma parte de una búsqueda extensa de la poética en el sentido de que leer y escribir sobre el género supone un aprendizaje artístico.

Para explicar la teoría de la colaboración en estas páginas, veamos primero distintas raíces de amplio alcance que nutren la poética colectiva en la obra de Paz. Entre ellas se encuentran ciertas tradiciones estéticas precolombinas, otras con raíces en Asia e India, la huella del surrealismo en el pensamiento y los escritos de Paz, además de otros componentes esenciales de la poesía para Paz: la pasión, la magia, la lectura especializada y los actos del habla (*speech acts*). Haremos hincapié en la hermenéutica de la lectura e identificaremos al lector predilecto de Paz. Además, se comentará al poeta como un lector atento ante la poesía de otros pero más aún

ante el potencial literario que él ambiciona realizar. Mientras que las obras colectivas resaltan claramente la pluralidad en el nivel de las voces, las identidades o las visiones presentes en dichos proyectos, asimismo varios textos escritos solamente por Paz enfatizan una multiplicidad de voces líricas. Por lo tanto, se concibe una poética colectiva (o plural, para emplear un término que se repite en la obra de Paz) cuando se puede hablar del intercambio con obras determinadas o entre ellas mismas. En la segunda mitad de este capítulo se especifican los fundamentos para una poética plural, con referencia a distintos textos en prosa de Paz, Alonso, Bloom y Zaid. La teoría ideada aquí abre camino hacia aproximaciones críticas aplicables no sólo a obras hechas por dos o más personas, sino también a varios poemas creados a solas, como los que estudio en el cuarto capítulo.

1.1. El legado de Mesoamérica en la poética de Paz

El pensamiento, el lenguaje y el arte de las culturas indígenas de Mesoamérica representan inagotables fuentes de fascinación, misterio, atracción y terror para Paz, como se hace evidente a lo largo de la obra de nuestro poeta. Algunas de las referencias más notables se hallan en los poemas "Piedra de sol" e "Himno entre ruinas", en los numerosos ensayos sobre el arte visual nahua, olmeca, teotihuacano, maya y zapoteca (*Los privilegios de la vista II)* y en textos como "Crítica de la pirámide", obra en la que se trazan paralelos entre las matanzas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 y la violencia ritual de las tribus antiguas.

El investigador Luis Roberto Vera identifica el dualismo como un eje ontológico en el lenguaje y la poética de Paz, el cual relaciona directamente con la herencia cultural azteca en México. En la escritura de Paz, el dualismo está íntimamente conectado no sólo con el lenguaje sino también con la identidad, como vamos a ver en el tercer capítulo con referencias a la filosofía y la ética del diálogo. Mientras Vera asocia la poética paciana de analogía/ironía con el

sistema binario típico de la cultura azteca, otros conceptos opuestos en la obra de Paz también ilustran el parentesco ontológico entre el poeta del siglo XX y sus antecedentes indígenas.[7] Por ejemplo, Paz examina los signos contrarios cuerpo y no-cuerpo en *Conjunciones y disyunciones*. En muchos textos Paz se dirige a la dinámica yo-otro a menudo por el camino del erotismo, el que emprende para encontrarse con la mujer, su 'otra' y complemento. Estas estructuras binarias sirven para apoyar lo que Vera llama el "correlato lingüístico" de la cosmovisión indígena en los escritos de Paz:

> Coatlicue, la diosa madre de la tierra, es la expresión femenina de Ometéotl, la entidad divina original. Ometéotl, *lo divino dual*, encarna el pensamiento binario que rige el universo mesoamericano. Causa, origen y fuente primordial, este ser absoluto se desdobla en los principios divinos, opuestos y complementarios, de lo femenino y lo masculino: Ometecuhtli—"Señor Dos" o "Señor de la Dualidad"—y Omecíhuatl—"Señora Dos" o "Señora de la Dualidad" —, que forman la pareja sustentadora del Cosmos y son padres de los dioses creadores. (Vera 33)[8]

Al igual que la perspectiva dual sobre el cosmos y los seres, el lenguaje náhuatl de los aztecas se basa en la combinación de elementos dispares. Esta estructura binaria del lenguaje se refleja en el agrupamiento de signos usados para indicar abstracciones (Vera 34). Por ejemplo, la poesía se representa en el conjunto "*in xochitl, in cuicatl,* flor y canto" (34). Así, el México antiguo es un modelo influyente para la obra de Paz. Conforme con la ontología de los aztecas,

---

[7] El pensamiento de Paz sobre la analogía y la ironía es una de sus teorías más impactantes. La reflexión sobre esta pareja binaria llega a su cumbre en *Los hijos del limo*.

[8] Quetzalcóatl es uno de los hijos de estos dioses duales. Se verá en la conclusión que es posible relacionar a Quetzalcóatl con la poética plural en la obra de Paz para así llevarla a otra etapa de expresión y aplicación: la aspiración, la espiración y la cosmología tradicional con raíces no sólo en Mesoamérica sino también en la Grecia antigua. La combinación de todos estos aspectos es lo que propongo al final de la tesis como el desarrollo de la poética plural, ya con referencia a la imagen de la espiral.

Paz percibe que la poesía es fundamentalmente plural: contiene varias voces y reúne en sí los sentidos opuestos. Participar en proyectos artísticos colectivos es una tentativa entre muchas por hacer resaltar y explorar a fondo aquella herencia precolombina.

Se vuelve a considerar más detalladamente los cantos *cuicatl* del pueblo nahua precolombino en el tercer capítulo. Por ahora, notemos que aquellos cantos representan un arquetipo de la poesía como un acto y evento estético-colectivo. Como explica Jongsoo Lee, los *cuicatl* tradicionales consistían ante todo con interpretaciones artísticas a la manera de *performance* (135). En efecto, tanto la representación como la recepción de esas obras eran experiencias fundamentalmente de conjunto. Los poemas se cantaban y se bailaban por una variedad de personas acompañadas por el ritmo de tambores ante un grupo de observadores-oyentes. Intercambiar con un público representaba la realización completa de aquellas obras (138). En este contexto, la plenitud artística es comparable con un acto de compartir: el poema culmina como una función del intercambio entre los intérpretes, por un lado, y entre ellos y los receptores, por otro lado. Aquí la forma poética y la poética misma son inseparables del fenómeno del diálogo (138-139). Tanto la heteroglosia dialogal como el carácter de esta poesía como un evento son de gran relevancia para mi análisis de las obras en colaboración en que participó Octavio Paz.[9]

[9] Ahora que empleo el término heteroglosia, es preciso clarificar que la multiplicidad de voces en la poesía de Paz, escrita individualmente o en conjunto, no tiene que ver con la diversidad social que Mijaíl Bajtín enfatiza en la narrativa. Al mismo tiempo se reconoce el debate crítico sobre si los principios de Bajtín incluyen o no apoyo para considerar la poesía como un género dialógico y heteroglósico. Aunque Bajtín parece negar que la poesía pueda cumplir con la función del dialogismo ("Discourse" 296), ciertos investigadores opinan que Bajtín no rechaza netamente la posibilidad de percibir los ecos de múltiples voces en los textos poéticos (Eskin; Roberts). En particular, se subraya el potencial que Bajtín nota en la poesía del siglo XX (Eskin 390). Obviamente, mi trabajo defiende la poesía como un arte en que se despliegan intercambios heteroglósicos y políglotos. Véase en particular el tercer capítulo de esta tesis. La presencia de voces múltiples en la poesía de Paz, y no sólo en la colectiva, me lleva a razonar que el género poético representa otro campo en el que destacar los efectos de la la heteroglosia.

1.2. Paz y el oriente

Las reflexiones sobre religiones, filosofías y técnicas artísticas asociadas con varias culturas orientales son esenciales en la poética de Paz. Rachel Phillips señala con razón que las influencias orientales representan un aporte intrínseco y natural dentro del contexto más amplio que es toda la carrera poético-filosófica de Paz (*Estaciones* 31). Mario Pinho apoya este punto de vista al escribir que para Paz, el mundo oriental es la fuente de "una serie de expresiones-clave para traducir algunas de sus intuiciones más profundas" (6).

1.2.1. Japón

A partir de la gestión diplomática de Paz en Japón a principios de la década de los 50, se destaca la pasión del mexicano por la poesía japonesa. En 1957, Paz publica su traducción al español de *Sendas de Oku*, que realiza junto con Eikichi Hayashiya. En 1970, se edita una segunda versión de este poemario de Matsuo Bashô, ahora con un ensayo de Paz sobre "La tradición del haikú" (7-28). Asimismo, Paz escribió muchos haikús y tankas a lo largo de su carrera, así siguiendo en los pasos de otro poeta mexicano fascinado por esas formas japonesas, José Juan Tablada. En el tercer capítulo de esta tesis se va a profundizar en la poesía japonesa como un modelo de la creación colectiva para Paz a través del análisis de *Renga*.

1.2.2. India

Paz residió durante largos periodos en la India, primero como secretario de la embajada mexicana y luego como embajador entre 1962 y 1968. Además, realizó varios viajes al país antes y después de aquellos años. La India es una presencia constitutiva en algunos de los textos más impresionantes de Paz, tales como *Ladera este*, *Blanco* y *El mono gramático.* Tarde en su vida, Paz escribe *Vislumbres de la India*, texto ensayístico personal donde describe sus experiencias en

la India y la impresión indeleble que la historia, las culturas y la gente de ese país dejan en su pensamiento y su obra.

Conviene sacar a relucir el parentesco entre el pensamiento de Paz y ciertas filosofías de la India. En el ensayo "Text as Process", el teórico literario Priyadarshi Patnaik parte de la ontología budista para teorizar el texto como una realidad en curso. Al pensarlo como un proceso, el texto es equiparable con la identidad del ser humano. Patnaik arguye que la percepción de un texto está mejor expresada de acuerdo con el acercamiento budista hacia la identidad. En otras palabras, el ser y el texto deberían considerarse más como procesos sujetos al cambio. Entonces, los seres y las obras de arte nunca se fijan: representan realidades que son pasajeras aunque también estables en su inestabilidad constante (101).[10] El deseo humano por establecer identidades y definiciones a través del lenguaje impide que tengamos una visión clara de la realidad:

> Identity is an act of freezing. It is, for that split moment, taking up the position of oblivion to the fact that everything is transitory, a process, and not a product; it is an act of stilling yourself into a moment in order to conceptualize and grasp in another process shapes or qualities that are assumed to persist. That is the way we live our life. (99)

Patnaik propone que pensemos en los textos como una secuencia de percepciones, así como se perciben las obras por medio de la lectura. Por la misma razón, el ser humano debe pensarse más como un proceso en curso que una identidad fija (101). Por su parte, Paz expresa un punto de

[10] Con las palabras "neither the same nor another", Patnaik reproduce la respuesta del monje budista Nāgasena sobre la naturaleza del ser humano que aparece en *The Questions of King Milinda* (citado en Patnaik 101).

vista semejante cuando conceptualiza al ser humano como "ese perpetuo llegar a ser" (*Arco* 113) además de "un ser que no es, sino que se está siendo, un ser que nunca acaba de serse" (136).

Esta consideración del ser y del texto en términos de secuencias en el tiempo sugiere que el mismo hecho de existir implica participar en intercambios que no tienen necesariamente por qué acabar. El texto, explica Patnaik, no tiene ni comienzo ni fin:

> if we try to see a text in terms of our language and conception, each moment it dies and is born again. And so also the author. He is not one, but a sequence and hence a text is actually an act of *collaboration*. Each word is a product of its own moment and the artist who created it is dead along with it. (cursiva original 103)

Patnaik reconoce su deuda con las teorías de Roland Barthes sobre la muerte del autor, pero también contribuye un argumento original, puesto que si no hay más identidad que un estar en curso, tampoco puede haber finalidad contundente. El yo que escribe no es el mismo que relee sus propias palabras, como tampoco pueden ser iguales las varias lecturas de un texto hechas por un individuo o por diferentes personas (104-105). Por su parte, Paz se preocupa por la identidad del autor como una máscara creada por el lenguaje. Escribe a este respecto en *El mono gramático* que: "ahora mismo mis ojos, al leer esto que escribo, inventan la realidad del que escribe esta larga frase" (53). Tanto la identidad del texto como la del autor se ponen en tela de juicio.

Los actos literarios de escribir y leer son, ante todo, actos que suponen un encuentro: "[t]he text as a process, thus, enters the readers in their processes of reading like a current entering the strands of sea" (Patnaik, "Text" 105). Con esta imagen se refuerza una perspectiva que traspasa el individualismo tanto del autor como de los lectores: "the various co-processes of reading, voices, associations, dissolve into one another" (105). El texto como un proceso y la

puesta en escena de la poesía nahua precolombina existen en función de la minimización del individualismo a favor de una experiencia colectiva. Ambos casos sirven para ilustrar lo que Paz llama "la experiencia poética":

> El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen—haz de sentidos rebeldes a la explicación—se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. (*Arco* 117)

Interactuar con el lenguaje poético implica así colaborar y ante todo ponerlo en marcha en el sentido de *performance*. La poética de la otredad está centrada en aquella misma "experiencia poética" que Paz describe anteriormente. Se recobra momentáneamente el "instante original" o sea, la reunión del yo con el mundo en la escritura y la lectura de poemas.

1.3. El surrealismo: variaciones y desviaciones pacianas

Para Paz el ser humano "es pluralidad y diálogo, sin cesar acordándose y reuniéndose consigo mismo, mas también sin cesar dividiéndose. Nuestra voz es muchas voces. Nuestras voces son una sola voz" (*Arco* 166). Además de hacer eco con la conceptualización de la identidad como un proceso en curso, esta descripción ilustra la gran influencia del surrealismo en el pensamiento y en ciertas prácticas de Paz. Algunas líneas de interpelación más características del poeta mexicano son además principios básicos del surrealismo: como la identidad, la otredad, la relación del ser con el lenguaje y las sociedades indígenas. El entrelazamiento del surrealismo con la América precolombina es especialmente fructífero en el pensamiento de Paz, como sostienen Hugo J. Verani ("'Mariposa'" 243) y Alain Bosquet (272). Además, el legado del

mundo oriental es otra gran fuente de inspiración y matriz fundamental para Paz que alude a ciertos principios surrealistas.

Durante una estancia de cinco años en París (1946-1951), Paz conoce a varios miembros del grupo surrealista y desarrolla relaciones personales y artísticamente valiosas con ellos (Verani, "'Mariposa'" 242). Un producto importante de esas afinidades y amistades es la colección de poemas escritos por Pierre Reverdy, Paul Éluard, André Breton, Henri Michaux, René Char, Georges Schehadé y Alain Bosquet que Paz traduce al español en *Versiones y diversiones* (350-378). Paz escribe sobre el surrealismo y varios practicantes de este movimiento en distintos ensayos. Publica el poemario abiertamente surrealista *¿Águila o sol?* en 1951. Su única pieza teatral, *La hija de Rappaccini* (1956), también es surrealista. A pesar de la categorización indiscutible de esas obras, opto por no identificar un periodo esencialmente surrealista en la obra del mexicano, ya que me parece más útil observar que Paz privilegia conceptos psicológicos relacionados con la creatividad, como la inspiración y la intuición, a lo largo de su carrera. Paralelo a tales indagaciones, el surrealismo promueve con sus manifiestos y experimentos estéticos una re-conceptualización de la identidad. Las preguntas que se formulan implícitamente en toda la obra paciana (por ejemplo, sobre el lenguaje, el ser y los actos creativos) coinciden a menudo con la teoría vanguardista. No obstante, los textos de Paz traspasan los límites de cualquier movimiento literario-filosófico.

Más que adherirse enteramente al surrealismo, Paz reconoce en aquel movimiento una defensa de la poesía. Como él explica en la siguiente cita, la poesía representa el centro de su propia vida, tanto dentro como fuera de los confines del grupo surrealista. En este respecto Paz encuentra una afinidad espiritual con los surrealistas franceses de los años 40:

> En France j'ai tout de suite trouvé le combat pour la poésie, et pour la véritable révolution, incarnée dans la figure de Breton et du groupe surréaliste. J'ai été surréaliste parce que j'ai trouvé que la poésie était le centre de son activité. Et pour moi aussi la poésie est le noyeau secret de la véritable vie. Et la vie, ce n'est pas dans l'au-delà mais ici-même. Cette affirmation de l'Instant qui se trouve surtout dans l'expérience de l'amour, dans l'expérience poétique et dans l'expérience de la révolte, a éte pour moi la grande leçon du Surrealisme. (Blandin 56-57)[11]

En otras palabras, el surrealismo propugna los mismos valores que forman la base de la poética paciana. Las "lecciones" del surrealismo son las mismas que Paz encuentra en la poesía, incluyendo la afirmación del propio "instante original" citado anteriormente en este capítulo (*Arco* 117). Ante todo, la vivacidad que Paz percibe en el surrealismo es altamente semejante a la poética de la otredad por medio de la cual el ser se reúne consigo mismo y con el mundo gracias al amor y al arte.

No obstante, Paz es consciente de las restricciones del surrealismo, por lo menos en lo que concierne la aplicación y práctica de aquella teoría en su caso personal. Paz tiene sus reservas acerca de la longevidad del movimiento, la utilidad para la poesía en lengua española y la relevancia del surrealismo para las generaciones más jóvenes que los del grupo parisino de los años 40 (citado en Blandin 57). El poeta mexicano duda de la validez de la escritura automática (*Arco* 247). El poemario *Renga* ejemplifica la complejidad del surrealismo como un factor importante de la poética paciana. Específicamente, *Renga* parte de ciertos pilares surrealistas

[11] "En Francia, inmediatamente encontré la lucha por la poesía y por la verdadera revolución, encarnada en la figura de Breton y del grupo surrealista. Yo era surrealista, porque me di cuenta de que la poesía era el centro de su actividad. Y para mí la poesía es el núcleo secreto de la verdadera vida. Y la vida, no está en el más allá, sino aquí mismo. Esta declaración del instante que se produce principalmente en la experiencia del amor, en la experiencia poética y en la experiencia de la revuelta, fue para mí la gran lección del surrealismo" (mi traducción).

(por ejemplo, el cuestionamiento de la identidad relacionada con la autoría) al mismo tiempo que subvierte otras premisas de aquella corriente (como la supremacía del azar en las obras de arte). Como Paz explica en su prólogo a *Renga*: "[e]l azar no aparece en un espacio libre sino dentro de los carriles de las reglas" (237). Se comenta a continuación en el tercer capítulo cómo *Renga* hace eco del surrealismo al mismo tiempo que invierte ciertas premisas de ese movimiento.

Una influencia decisiva en el proyecto surrealista es el poeta francés Comte de Lautréamont, quien hizo una predicción ya célebre acerca de la poesía del futuro como un arte colectivo que todos los seres humanos podrían crear. Paz vuelve a matizar esa ambición en *El arco y la lira*:

> nadie puede defender la idea de la poesía como una secreción natural del lenguaje. Lautréamont quiso decir otra cosa cuando profetizó que un día la poesía sería hecha por todos. Nada más deslumbrante que este programa. Pero como ocurre con toda profecía revolucionaria, el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original. En este caso al tiempo en que hablar era crear. (35)

Paz explica que "[e]l programa surrealista" imagina los ideales de Lautréamont, es decir, con el surrealismo se quiere: "transformar la vida en poesía y operar así una revolución decisiva en los espíritus, las costumbres y la vida social […] hacer poética la vida y la sociedad" (*Arco* 244). Sin embargo, Paz es escéptico en cuanto a los cambios profundos necesarios para crear una sociedad en que la poesía sea colectiva en el sentido de representar la creación de todos (*Arco* 253-254). De todos modos, resuelve su posición ante el sueño de Lautréamont y por consiguiente, ante una piedra fundamental del surrealismo en la cual él no encuentra apoyo para su propia poética. En vez de "pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra

vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora" (*Arco* 253), Paz aboga por la re-consideración de la poesía como un arte colectivo, aunque todavía desde una perspectiva interesada en las identidades individuales asociadas con la creación artística. La creatividad no es "un dominio individual" porque los seres humanos son esencialmente plurales: "[e]l hombre es lenguaje porque es siempre los hombres, el que habla y el que oye" (*Arco* 277).

En la entrevista francesa anteriormente citada y en *El arco y la lira*, Paz conceptualiza la revolución como una noción filosófico-artística. El poeta mexicano no entra en el territorio de la ideología política en aquellos textos. Aparte de la notable excepción temprana que es el poema "¡No pasarán!" de 1936, obra de solidaridad con los republicanos españoles, Paz no escribe poesía de tema específicamente político. Asimismo conviene destacar que el colectivismo en la teoría y la poesía de Paz no se manifiesta en la literatura socio-políticamente comprometida. Más bien, el mexicano adopta un acercamiento estético ante la poesía plural. Su teoría y práctica de las obras colectivas difieren substancialmente de otras expresiones poéticas enraizadas en la colectividad, como por ejemplo la aproximación política de Pablo Neruda en *Canto general*. En este libro Neruda también se orienta según una poética colectiva, pero de otro signo. Esa poética de Neruda es a la vez comunista y comunal, en el sentido de que el yo poético pretende dar expresión a todo un pueblo. En cambio, en la poesía de Paz se oye cierta voz de la alteridad; aquellas voces de 'otros' que el hablante poético lleva dentro de sí. Puesto que los papeles de "el que habla y el que oye" (*Arco* 277) son realmente actividades desempeñadas por un individuo,

existe el *leitmotiv* de la representación de dos versiones de una misma identidad poética en la obra paciana (Chiles 626).[12]

Paz explica el aporte del surrealismo en relación con la colectividad psicológica y artística como un resultado de otros movimientos literarios occidentales. Lo que él designa como "la tradición de la ruptura" a lo largo de *Los hijos del limo* representa la continuidad del canon a pesar de los cambios y remezones que caracterizan la historia literaria. El surrealismo remite a ciertas nociones medievales con la recuperación de una noción colectiva de la autoría. En sentido inverso, el Renacimiento había marcado una época de transición en que los filósofos y artistas se distanciaron de la tradición social colectiva y hasta impersonal. Durante el Renacimiento, la defensa de la libertad y los logros del individuo era novedosa (Randall, Jr. 257). Cientos de años más tarde, la exaltación del individuo que se da en la literatura romántica alcanza un apogeo hasta entonces inigualado. Los surrealistas reaccionan en contra y entonces "acentúan el carácter inconsciente, involuntario y colectivo de toda creación" (*Arco* 174). Como Paz señala en *La otra voz*, "[t]odos los grandes temas poéticos, eróticos y metafísicos del romanticismo fueron recogidos por los surrealistas y llevados a sus últimos límites" (49).

La identidad psicológica es de suma importancia dentro de la ontología surrealista, la cual pone en tela de juicio la figura del yo, tanto en la literatura (por ejemplo, el hablante poético) como en la vida. En estas líneas, Paz escribe:

> Los románticos niegan la realidad –cáscara fantasmal de un mundo ayer henchido de vida –en provecho del sujeto. El surrealismo acomete también contra el objeto. El mismo ácido que disuelve al objeto disgrega al sujeto. No hay yo, no hay creador,

[12] Se analiza este fenómeno en relación con el poema "Solo a dos voces" en el cuarto capítulo.

> sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables. (*Arco* 171)

Para los surrealistas, la inspiración viene del inconsciente y les pertenece a todos (*Arco* 246). Paz interpreta que la disolución del yo corresponde con un darse cuenta de la pluralidad de cada individuo y desemboca en el culto de la inspiración. De acuerdo con el motivo que da lugar al primer manifiesto surrealista, la inspiración es una parte constitutiva del ser humano (*Arco* 173). A su vez, la inspiración aparece en los escritos de Paz como otro término semejante a la otredad, representando al mismo tiempo una metáfora y una defensa del quehacer poético: "[l]a inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver al Ser*" (*Arco*, cursiva original 181). Tanto en la tradición romántica como en la surrealista, la figura de la musa femenina representa una fuente de inspiración artística prototípica (*Arco* 245). Mientras tanto, el numen de la amada y el erotismo tan omnipresentes en la obra de Paz suelen asociarse con la otredad y la trascendencia.

Pero se señala otra faceta del tema amoroso, que es la pasión intelectual.[13] La obra de Paz palpita con ese mismo ardor que también resuena en ciertos postulados de José Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* (1914). El autor castellano explica que su libro se compone por "unos ensayos de amor intelectual" (12), reconociendo su préstamo del término *amor intellectualis* a otro filósofo, Baruch Spinoza. La "doctrina de amor" (13) que colorea éste y otros estudios de Ortega no se limita a una expresión puramente mental. Se invocan los deleites del cuerpo para expresar el estremecimiento de la indagación filosófica o interpretativa: "[e]l pensamiento siente una fruición muy parecida a la amorosa cuando palpa el cuerpo desnudo de

[13] Nótese el título significativo del volumen de entrevistas a Paz recopiladas por Verani, *Pasión crítica*. Es de hecho una cita tomada de *Los hijos del limo* que Verani también reproduce en el epígrafe de *Pasión crítica*.

una idea" (48). Con unas cortas frases que serían fácilmente tomadas por líneas de Paz, Ortega reseña el carácter erótico de la embriaguez por las ideas: "[l]a meditación es ejercicio erótico. El concepto, rito amoroso" (77). Es más, se destaca un paralelo entre tal éxtasis y el concepto indú de *rasa*. Como explica Patnaik, existen distintos tipos de *rasa* que se relacionan entre sí por el principio del placer: "[t]he moment it is said that aesthetic *rasa* is like culinary *rasa*, the analogy of food immediately brings in the possibility of relishing its taste. Thus, the extreme importance of the perceiver or the reader is noticeable" (*Rasa* 44). Se verá en lo que queda del presente capítulo que el papel del lector y el gusto estético son dos rasgos intrínsecos de la poética colectiva.

1.4. "Los derechos de la poesía": una forma de vida y conocimiento

Ya que la contemplación puede representar una indagación amorosa, no es exagerado ver en el acercamiento de Paz hacia las ideas que le apasionan otra manifestación de sus esfuerzos constantes por aproximarse a la otredad. El placer debe entenderse como un componente de lo que Enrico Mario Santí denomina "los derechos de la poesía" en *El acto de las palabras* (402). Estos derechos representan un sistema de pensar y ver no sólo el arte sino toda la vida. Entonces se puede hablar de un ideario de la poesía. De acuerdo con Santí:

> la poesía, como legítimo discurso del ser humano, tiene el derecho de incursionar en aquellos ámbitos de la civilización que tradicionalmente se habían reservado para otros tipos de saber y que, sobre todo a partir del siglo XVIII, a partir de la llamada modernidad, habían desplazado el saber poético de la arena de la discusión pública. […] la poesía como forma de pensamiento retoma, en la obra de Octavio Paz, su lugar en el mundo. (*Acto* 402)

Las obras hechas en colaboración son representativas de las mismas dudas y preocupaciones que motivan la poesía y la poética pacianas en general. Es decir, tales obras cuestionan y juegan en los límites de lo que es y puede ser la expresión artística. Siendo un proceso enraizado en la creación de metáforas e imágenes, la poesía es un vehículo para establecer comparaciones, figuraciones y realidades. Al igual que la metáfora, la interpretación literaria se efectúa a través de la transposición de ideas, imágenes, impresiones y experiencias desde una esfera a otra: en este caso, se pasa de la poesía al análisis. La terminología hermenéutica del círculo es especialmente apropiada para designar el intercambio continuo entre los procesos literarios de la escritura, la lectura y la interpretación.[14] La literatura existe en función de escritores y lectores, o de los actos de recitación y recepción, y por ende necesita de la participación colectiva. En su capacidad generativa y su dependencia en el conjunto, la poesía conlleva un parentesco fundamental con la magia.[15] Este enlace es un pilar de lo que consideramos aquí como la ideología de la poesía para Paz. La magia y la poesía constituyen sistemas de creencia, saber y práctica gobernados por las leyes de la simpatía y una conceptualización analógica del universo. Paz desarrolla la noción de la simpatía universal en "Los signos en rotación", específicamente a través de su interpretación del lenguaje como un sistema de combinaciones infinitas en movimiento.[16] Su manera de concebir el lenguaje y el universo en aquel ensayo vuelve a influir en muchos de sus escritos subsiguientes. Paz retoma su exploración de la analogía y la aplicación para el cosmos en *Los hijos del limo*. Es más, Paz averigua la semejanza entre las preguntas que guían a los científicos y las que se hacían los

[14] Véase Iser, *The Range of Interpretation* (x).
[15] Varios estudiosos de Paz hablan de la magia (Bosquet 275-277; Castañón 96; Verani, "Mariposa" 243). Se suele enfatizar las conexiones entre el motivo mágico y otros ademanes surrealistas y religiosos en la obra del mexicano.
[16] A lo largo de esta tesis consulto la segunda edición de *El arco y la lira*, corregida y aumentada en 1967. En ésta se incluye el ensayo "Los signos en rotación" (1965), una obra esencial de la teoría poética de Paz.

filósofos durante la antigüedad griega, esta época en que "se creía en la *simpatía* que une a todos los componentes del cosmos" ("Reflejos: réplicas" 830-831).

Las afinidades entre la poética de Paz y la cosmología clásica se desarrollan en el cuarto capítulo y en la conclusión de esta tesis, donde se observa a su vez importantes conexiones entre la cosmología griega y la azteca. Por ahora, señalo el vínculo llamativo entre la simpatía analógica como un fundamento de la poética paciana y los ritos mágicos. El sociólogo Marcel Mauss hace hincapié en el carácter social, ritual y colectivo de la magia.[17] En los actos orales, los magos usan el lenguaje como una función del principio de la simpatía, al igual que Paz crea realidades con el lenguaje poético. Si las obras de arte son analogías de los sistemas que componen el universo, entonces los poemas pueden considerarse como actos semejantes a los conjuros mágicos. Mauss escribe que la recitación de ensalmos especiales ocasiona realidades, gracias al fundamento de la simpatía que conecta las palabras con las cosas y los sujetos (47-48). En el poema "Decir: hacer", Paz crea un tipo de conjuro, cuyo efecto es notable ya desde el título. De hecho, las prácticas mágicas conllevan un potencial de representación y en este sentido también aparentan un tipo de lenguaje. Mauss identifica un tercer elemento de la magia, junto a los ritos manuales y orales, que es la traducción de las ideas (53). Este concepto se presta igualmente a pensarse como *performance* en términos de una interpretación en vivo con la cual los ritos se cumplen. En la poesía, gracias a la metáfora, la comparación de dos elementos hace que se revele un tercero. La "traducción" que Mauss menciona puede entenderse dentro del

[17] En este párrafo parafraseo el texto francés de Mauss: "[l]es pratiques magiques ne sont pas vides de sens. Elles correspondent à des représentations, souvent fort riches, qui constituent le troisième élément de la magie. Nous avons vu que tout rite est une espèce de langage. C'est donc qu'il traduit une idée" (53).

contexto poético como una re-combinación de palabras o imágenes que constituyen esa realidad nueva.

El lenguaje poético representa para Paz una vía a través de la cual llegar a conocer, entender, expresar y quizás más que nada cuestionar al yo y al mundo. Dentro de tal sistema, el poeta desempeña un papel excepcional. Él tiene la posibilidad de captar lo que es 'otro' a través del lenguaje y poner en marcha ciertas experiencias de trascendencia en sus escritos. En este sentido, el poeta se convierte en un mago por derecho propio. En los siguientes versos de "Piedra de sol", el yo poético reúne los contrarios para formar un todo momentáneo:

> todo se comunica y transfigura,
> arco de sangre, puente de latidos,
> llévame al otro lado de esta noche,
> adonde yo soy tú somos nosotros,
> al reino de pronombres enlazados (*Obra poética I* 232)

Este poema escrito a solas es un lugar de encuentros donde los elementos lingüísticos se combinan y llegan a constituir nuevas realidades insólitas. Queda por elucidar cómo este mismo fenómeno se repite, se complica y se amplifica en el caso de obras artísticas hechas en colaboración.[18]

1.4.1. Actos del habla y de la lectura

Fuera de los confines de la magia, la teoría de la comunicación se basa en ciertos principios no obstante semejantes. Con su libro *How to Do Things with Words*, el pragmático J. L. Austin arguye desde 1955 que el lenguaje sirve como un medio para interpretar o llevar a la

[18] Éste es el enfoque de los capítulos dos y tres.

fruición ciertas realidades. Los actos del habla (*speech acts*) son los usos del lenguaje que aseguran la validez de realidades tales como los brindis, las promesas, los documentos legales y los bautismos (Austin 6). De ahí que se hable del fenómeno de *performance* para designar el cumplimiento, la puesta en escena o la realización de deseos, actos e intenciones. Unos veinte años más tarde, Wolfgang Iser establece su teoría fenomenológica de la respuesta estética al texto literario en *The Act of Reading*.[19] Aunque Austin se negó a considerar el lenguaje propiamente literario, Iser a su vez demuestra que el razonamiento de la pragmática es útil para el análisis textual. El acto de leer se percibe ya en términos de *performance*, dado que la experiencia estética de leer una obra literaria es un acto que contribuye a desarrollar más plenamente el texto. Según Iser: "[t]he text represents a potential effect that is realized in the reading process" (*Act* ix). El legado de Kant es patente en esta teoría, especialmente en lo que concierne la recepción de las obras de arte y la participación activa de los observadores, oyentes o lectores que entran en contacto con ellas (Kant, *Critique of Judgement*). Es más, hay cierta semejanza entre la respuesta estética según Iser y la descripción del texto que ofrece Patnaik en "Text as Process", ya que Iser opina que: "the meaning of a literary text is not a definable entity but, if anything, a dynamic happening" (Iser, *Act* 22). El lector desempeña un papel capital para la realización de la obra, ya que participa directamente en ella por medio de la interpretación literaria. De esta manera, el éxito del texto depende no sólo de la destreza de los autores, sino igualmente de la actividad de los lectores. Iser escribe al respeto que: "the involvement of the

[19] Uso la palabra respuesta en vez de recepción de acuerdo con una distinción de Iser: una teoría de la respuesta está basada en el texto, mientras que la recepción se establece a partir de los juicios de varios lectores a lo largo del tiempo (*Act* ix).

reader is essential to the fulfillment of the text, for materially speaking this exists only as a potential reality—it requires a 'subject' (i.e., a reader) for the potential to be actualized" (*Act* 66).

Debemos ocuparnos de un par de distinciones entre el análisis hermenéutico de la lectura que Iser propone y la validez de esta teoría para las obras de Paz. La primera diferencia se halla en la aplicación de aquellos postulados a distintos géneros literarios. Los escritos de Iser versan principalmente sobre el análisis de la narrativa. Para Iser, la variedad de las perspectivas que se suele encontrar en la ficción es esencial para que se involucren los lectores en la síntesis de distintos puntos de vista (*Act* 97). Esta idea remite a los principios críticos de Bajtín, quien dedica un ensayo famoso al discurso en la forma novelística para desarrollar su teoría de la heteroglosia como una muestra del fenómeno esencialmente social del lenguaje. Por medio de las múltiples voces que pueden expresarse en una narrativa, el lenguaje en la novela apoya la diversidad en el arte (Bajtín 272). Sostengo con esta tesis que la poesía también requiere a lectores para que las obras se realicen plenamente. Empero, la pluralidad de voces expresadas en un poema representa un caso bastante distinto que el de la heteroglosia novelística a la cual se dirigen Bajtín e Iser. En primer lugar, la voz poética ya es múltiple en la obra de Paz. No sólo en los poemas en que dos o más identidades parecen coexistir (Chiles 626), sino en todos los poemas de Paz, ya que para este autor la otredad es "constitutiva" (*Arco* 178). El yo del autor, el yo poético y hasta el yo de cualquier texto (esa identidad basada en el proceso y el cambio) son entidades plurales. Con su interés en el lenguaje como inherentemente social, Paz disuelve la supuesta contradicción entre poetizar en soledad y la idea de la creación con el lenguaje como un acto colectivo:

> El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas:

> son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido. Y no sólo sus palabras y su voz son extrañas; él mismo, su ser entero, es algo sin cesar ajeno, algo que siempre está siendo otro. La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se nombra otro, y así él es, al mismo tiempo, éste y aquél, él mismo y el otro. (*Arco* 178)

Con este pasaje se vuelve nuevamente a la poética de la otredad, ya que la plenitud que el poeta o el lector puede encontrar en el lenguaje es el resultado de la aceptación de nuestra multiplicidad. Otra vez, se da con la paradoja de la identidad no fija. Patnaik y Paz apoyan la misma conceptualización del lenguaje y de los seres lingüísticos como facetas de una totalidad inconcebible y resistente a la articulación precisa. El texto, el ser y el lenguaje son tres representaciones de ese "algo que siempre está siendo otro".

Al escribir el pasaje anteriormente citado de *El arco y la lira*, Paz todavía no había participado en ninguna obra colectiva. No obstante, su teoría del lenguaje poético ya proyectaba la confluencia de la creación artística con la pluralidad. Sin duda, la poesía de Paz escrita a solas apoya la tesis de su autor de que "[e]n realidad, todo poema es colectivo" (278). Por eso, no sorprende que este poeta participara en una serie de obras en colaboración con otros escritores y con artistas visuales. Los proyectos de co-autoría representan pasos dentro de la búsqueda poética más abarcadora que es la otredad para Paz. Es decir, escribir directamente con otros artistas le permite a Paz oportunidades nuevas para ensayar sus preocupaciones más absorbentes sobre el lenguaje y la identidad. Si el yo paciano representa la otredad, entonces la multiplicidad del yo poético se complica cuando éste trata de crear en conjunto con otros seres plurales. La complejidad se desarrolla tanto más a razón de otras relaciones sociales que se producen en la literatura. Por ejemplo, hallamos al poeta y su yo, al poeta y sus lecturas, al poeta y otros

personas con quienes colabora, al poeta y su musa, al poeta y sus lectores (tanto los verdaderos como los imaginados), al poeta con su mundo y al poeta con la mortalidad. Todas estas relaciones enumeradas representan distintos tipos de intercambios, algunos reales (por ejemplo, la comunicación con los colaboradores) y otros que son imaginarios en mayor o menor grado (por ejemplo, parece imposible aunque deseable tratar de dialogar con los muertos y la muerte, mientras que el diálogo con los vivos y el mundo es posible aunque a veces insoportable). La otredad también puede desembocar en el ensimismamiento. El yo, por más plural que sea y a pesar de ejercitarse en la creación de obras colectivas, está solo y obsesionado consigo mismo. Ante esa dinámica, el lenguaje poético representa una de las pocas fuentes de resistencia frente al solipsismo según Paz:

> El crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. La poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. (*Arco* 261-262)

"La otra voz"[20] paciana es efectivamente la expresión de la otredad que ocurre en el amor y en la poesía. Aquella voz habla interiormente en el yo, se llega a articular entre los amantes o se escucha desde la página. La otredad no dialoga ni monologa. En cambio, el poeta intenta representar con el lenguaje las grandes contradicciones de la vida y permitir confluencias

[20] Este concepto se desarrolla no sólo en el libro del mismo título, sino a lo largo de los escritos en verso y prosa de Paz.

momentáneas entre éstas. Por ende, es necesario intercambiar con el lenguaje mismo, aunque sólo de una manera interior y silenciosa, para crear con palabras.[21] Así resolvemos la primera distinción sobre la validez de la teoría de Iser en *The Act of Reading* para la poesía de Paz, donde hay seguramente una pluralidad de voces, tanto en los poemas a solas como en los proyectos colectivos.

La segunda clarificación sobre el análisis iseriano de los textos de Paz se hace en torno al papel del lector.[22] Iser y Paz expresan la misma convicción de que la literatura fomenta un escenario en que interpretar los papeles creativos de escribir, leer e interpretar (Iser, *Act* ix). De acuerdo con esta perspectiva, Paz escribe que el poema es ante todo "posibilidad, algo que sólo se anima al contacto con un lector o un oyente […]. La lectura del poema ostenta una gran semejanza con la creación poética" (*Arco* 25). Como apunto al comienzo de este capítulo, la lectura que los poetas-críticos emprenden es especializada. Paz teoriza la tarea de la lectura desde una perspectiva doble. Él es un poeta cuya obra se lee y así "se anima" a través del contacto con los lectores. También es lector de su propia poesía y de la de los demás. En esta segunda función, el poeta-lector realiza el potencial de los poemas escritos por otras personas. En este sentido, inventa su propia identidad como un lector creador. Aprende de la lectura y por consiguiente adquiere más habilidades que mejoran su propia creación literaria.[23] Paz escribe al respecto que "[d]espués de la creación, el poeta se queda solo; son otros, los lectores, quienes ahora van a crearse a sí mismos al recrear el poema. […] En ambos casos lo poético no es algo

---

[21] En "Monodiálogo", la poeta mexicana Lourdes Carillo esboza la misma problemática tan tratada por Paz, aunque de una manera humorística, deleitándose en lo absurdo del solipsismo: "Hoy a la hora de la cena / platiqué conmigo / y al cabo de tanto discutir / concluimos ser / una unidad".

[22] Véase "Poetry and the Reader", artículo en que Ruth Needleman perfila las perspectivas cambiantes de Paz sobre el lector y la lectura.

[23] Esta idea está en la base de la teoría de Bloom sobre la influencia literaria, como se va a estudiar a continuación en el presente capítulo.

que está fuera, en el poema, ni dentro, en nosotros, sino algo que hacemos y que nos hace" (*Arco* 168).

La interpretación que se podría hacer del lector de la poesía como un participante íntegro y dotado de dones verdaderamente creativos es tentadora. En los ensayos de Paz sobre la poesía, los pasajes como el que acabamos de citar seducen a los lectores (¡lectores de la poesía y poética de Paz!). Es fácil caer en la trampa, como lo hace, por ejemplo, el crítico John M. Fein al concluir su libro—por lo demás excelente—sobre la obra paciana con esta frase desafortunada: "[w]hatever course [Paz] takes, he will undoubtedly continue to carry out his mission, not so much of making poetry live or of living poetry, but of causing people to feel that they can make poetry of their lives" (173). No creo que Paz perciba a sus lectores como agentes de la poesía, ni como sujetos creativos, a menos que aquellos lectores sean también poetas, filósofos eruditos o artistas de otra índole.

Al contrario, la lectura parecida a la creación poética que Paz evoca es una labor exclusiva. Se practica por un grupo de artistas e intelectuales logrados, incluso los poetas-críticos que nombramos en este ensayo. Más específicamente, Octavio Paz como lector, poeta y crítico tiene en mente a un lector todavía más determinado. Al leer a Stéphane Mallarmé, uno de los grandes modelos artísticos de Paz, el poeta mexicano se da cuenta de una lección imprescindible: al mismo tiempo que el autor representa un lector privilegiado por excelencia, los mejores poemas modernos, esencialmente críticos, "contiene[n] su propia lectura" (*Arco* 273-274).[24] Tal "lectura" o interpretación es interna al poema. El poema contiene la posibilidad de una variedad de interpretaciones válidas aunque inconclusas (273). En este sentido la lectura también

[24] Paz extrapola esta conclusión en parte de la interpretación que hace Maurice Blanchot de la poesía de Mallarmé en *Le livre à venir* (citado en *Arco* 272-3).

representa un proceso en desarrollo. No puede ser un acto fijo sino un flujo y reflujo sin cesar (Patnaik, "Text" 105). Paz observa en el ejemplo de Mallarmé una combinación de palabras y efectos gráficos que parece haberse creada y analizada a sí misma. Considera que esa combinación es una prueba de "la soberanía de la palabra" más allá de cualquier autor, lector o crítico (273-274). Como por arte de magia, el sistema lingüístico se presenta como si hubiera sobrepasado a sus creadores, los seres humanos, para ejercer independientemente su propia agencia.

A pesar del entusiasmo de Paz en el pasaje citado anteriormente, la hipótesis sobre el poder absoluto de la palabra no es enteramente convincente. Al escribir acerca de sus modelos poéticos, Paz no sólo determina su propia identidad crítico-creativa sino que ambiciona andar poéticamente en la compañía de aquellos maestros.[25] Por consiguiente, la noción del poder del lenguaje debe matizarse en relación con las prácticas literarias especializadas de los poetas. Mientras que Paz sostiene una y otra vez a lo largo de su obra que los poetas deben estar al servicio de las palabras en vez de servirse de ellas (*Arco* 276), estas insistencias son contradictorias en boca de un maestro del lenguaje. Es más justo pensar en la relación entre Paz y el lenguaje como un encuentro. Al igual que la relación entre el texto literario y la tarea del lector que Iser explica, el lenguaje necesita al poeta para activar su potencial latente: "a través del poeta, que ya no es sino una transparencia, habla el lenguaje" (Paz, *Hijos* 112). La creación de un poema depende de la capacidad del poeta para estar atento ante: "el lenguaje mismo de su época, no como palabra ya consumada sino en formación: como un querer decir del lenguaje mismo" (*Arco* 278). Paz percibe en el lenguaje una fuerza anhelante de significar. El lenguaje depende de

[25] En los capítulos tres y cuatro se vuelve a esta temática en relación con una hermandad literaria.

sus sujetos-servidores para que ellos realicen ese deseo. El tipo de poeta que Paz describe y que ambiciona ser es el destinatario predilecto del lenguaje; sujeto ideal para escuchar e interpretar las palabras. Por eso cuando Paz escribe que el poema es "boca que habla y oreja que oye" (47), no evoca una dinámica entre poeta y lector, sino más bien entre el lenguaje ("boca") y el poeta ("oreja"). El poder del lenguaje no les quita importancia a los seres que saben escuchar aquella comunicación secreta: "[c]ada uno de nosotros es una parte –pero una parte imprescindible –del diálogo que tiene el lenguaje con él mismo" (*Solo* 166).[26]

Paz no deja lugar para considerar que la lectura sea igual que la escritura. Un ejemplo instructivo se halla en el ensayo "Respuestas a *Cuestionario*—y algo más", donde Paz trata el poemario *Cuestionario* de Gabriel Zaid. Este libro incluye en una hoja suelta una encuesta para los lectores. Paz es decisivo en su rechazo de que la obra podría mejorarse o completarse a través de la colaboración de los participantes de la encuesta. Mientras Paz concede que "la lectura es un arte", ante todo insiste en que "[p]or más 'creadora' que sea la lectura, no es lo mismo escribir un poema que leerlo" ("Respuestas" 189). Cabe repetir que la lectura parecida a la escritura poética no es la lectura de cualquiera. Según Paz, son pocos los lectores capaces de acceder al potencial latente de las obras literarias. Los lectores (y más aún los poetas-lectores) "se hacen" (*Arco* 167) al mismo tiempo que contribuyen al desarrollo de la poesía. Si poetizar es *hacer* en el sentido de realizar experiencias, momentos o dinámicas, entonces experimentar la poesía al leerla o escribirla es también *hacerse* como ser humano a través del lenguaje: "[l]ector y poeta se crean al crear ese poema que sólo existe por ellos y para que ellos de veras existan" (167). Las actividades literarias de leer y escribir son así actos de (auto) invención y descubrimiento.

[26] Aquí y a lo largo de esta tesis cito de la segunda edición de *Solo a dos voces* (1999), ya que tiene paginación, a diferencia de la primera (1973).

El poema “Decir: hacer” traza una poética vital, según la cual la poesía:

No es un decir:

es un hacer.

Es un hacer

que es un decir.

La poesía

se dice y se oye:

es real.

Y apenas digo

es real,

se disipa.

¿Así es más real? (cursiva original, *Obras completas* XII 98)

Más que un mero sistema de comunicación, el lenguaje refleja la experiencia poética, que es para Paz el núcleo de la vida (citado en Blandin 57). La poesía es un acto del habla que supone otro acto vital: hacer con el lenguaje es hacerse a sí mismo. El “decir” que es un “hacer” poético representa un estar vivo artístico, un *ars vivendi* (Kadir 113-116). El lenguaje constituye al ser y al mismo tiempo es una herramienta con la que el sujeto se realiza plenamente.

1.4.2. El lenguaje y la ética

En un nivel práctico, es necesario que dos o más personas entren en contacto para que se efectúe una colaboración artística. Entonces, es lícito consultar una ética relevante para la poesía a solas además de la colectiva. Dicha ética está basada en el encuentro y en el lenguaje, ese sistema que depende de la pluralidad y el intercambio. Para el filósofo Martin Buber, el encuentro entre los seres humanos es fundamental para la formación de la identidad del yo. Es

necesario encontrarse con algún tú a fin de identificarse y expresarse plenamente en primera persona. La articulación de los pronombres personales es primordial: "becoming I, I say You" (Buber 62). Asimismo, la idea de la esencia de la vida como un encuentro está íntimamente relacionada con la organización del sistema lingüístico. Identificar y nombrar a los seres según un paradigma de tú y yo organiza la manera en que el individuo se identifica a sí mismo, además de percibir e interactuar con los demás y con el mundo. El lenguaje admite ontológicamente al yo como una identidad, y de ahí permite que ese yo hable consigo mismo y con los otros. Se extrapola de la teoría de Buber que el encuentro estético, sea en forma de creación colectiva o de interpretación, es otra variación de una esencia de la vida del ser humano, quien trata de entablar conexiones e intercambios casi siempre usando el lenguaje de una u otra forma.

Para Emmanuel Levinas, quien se inspira en los principios de Buber y avanza el estudio y desarrollo de ésos, la filosofía comienza con la relación entre un yo y algún otro. Sostengo que la poesía para Paz también se estriba en un encuentro de índole similar. El significado que Paz le confiere a la otredad como una pluralidad de identidades, conceptos, experiencias e impresiones, permite divisar cierto parentesco entre el arte del poeta y el pensamiento de Levinas. Este filósofo escribe que la primera filosofía es la del diálogo, que es inherentemente ética (108).[27] Mientras que Levinas conecta la responsabilidad interpersonal con la fe religiosa, Paz explora otros ángulos de la ética a partir del lenguaje como el centro de la expresión, la comunicación y el desarrollo de la identidad. La colaboración, que consta por definición de la cooperación de dos o más personas, se realiza plenamente a través de una relación ética, ya que "la rencontre

[27] Parafraseo del texto francés original. Levinas escribe: "[q]uand je parle de philosophie première, je me réfère à une philosophie du dialogue qui ne peut pas ne pas être une éthique. Même la philosophie qui questionne le sens de l'être le fait à partir de la rencontre d'autrui" (108).

d'autrui" no puede ser otra cosa. El hilo conector entre el pensamiento de Levinas y el de Paz es la importancia que ambos asignan al intercambio lingüístico. Además de *autre/s* y *autri*, Levinas emplea la palabra *altérité* (alteridad). Especifica que el otro es la alteridad del yo, y que la matriz yo-tú sostiene la separación entre los sujetos (108). Sin embargo, en los escritos de Paz, la tensión entre identidades y entre términos opuestos en el lenguaje sigue vigente sin que haya resolución.[28] Es de acordar que la otredad para Paz no sólo se ubica fuera sino también dentro del yo. Acaso el logro más interesante de la otredad paciana es la posibilidad de entrever la vida tal como es, coloreada de experiencias contradictorias e irresolutas. Un efecto de la identidad plural y cambiante es la aceptación de una voz poética suficientemente múltiple como para contener contradicciones. Al respecto resultan pertinentes unos versos de Walt Whitman: "Do I contradict myself? / Very well then….I contradict myself; / I am large….I contain multitudes" ("Song of Myself" 43).

1.5. Los fundamentos de una poética colectiva

En las páginas restantes de este capítulo, se trazan los elementos de base para la teoría de una poética plural.

1.5.1. Octavio Paz: predicar la poesía

En su defensa de la poesía como una manera de vivir y pensar, Paz predica a partir del lenguaje poético y a favor de él. Comparte un tono profético con ciertos escritores abiertamente religiosos como Quevedo, San Juan de la Cruz, Buber, Levinas y Gabriel Zaid. Por ejemplo, Paz describe sus experiencias de niñez en el jardín de su casa familiar en "La búsqueda del presente",

[28] Nótese el análisis que hace Mario J. Valdés del lector en las obras de Miguel de Unamuno. Valdés identifica el diálogo como un "modelo ontológico" del autor español. Hay cierta semejanza con parte de lo que llamamos en esta tesis el ideario de la poesía. Valdés especifica que: "[e]l entendimiento logrado en el diálogo es un proceso en el que se participa pero que no se dirige. El lenguaje en diálogo se convierte en un medio de tensión creativa" (13).

su discurso Nobel. En ese texto el poeta evoca "el tiempo del jardín" que es un tiempo a la vez imaginario y más real que la realidad (49). Paz asocia el carácter hiperreal de la niñez con los dos extremos de la experiencia de la otredad, esto es, la separación y la unión simultáneas. Como se da a entender en la siguiente cita, la literatura representa una tremenda fuente de acceso para experimentar la otredad, esa plenitud contradictoria que está en el centro de la poesía y poética de nuestro autor:

> El sentimiento de separación se confunde con mis recuerdos más antiguos y confusos: con el primer llanto, con el primer miedo. Como todos los niños, construí puentes imaginarios y afectivos que me unían al mundo y a los otros. Vivía en un pueblo de las afueras de la ciudad de México, en una vieja casa ruinosa con un jardín selvático y una gran habitación llena de libros. Primeros juegos, primeros aprendizajes. El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada. Leía y jugaba con mis primos y mis compañeros de escuela. Había una higuera, templo vegetal, cuatro pinos, tres fresnos, un huele-de-noche, un granado, herbazales, plantas espinosas que producían rozaduras moradas. Muros de adobe. El tiempo era elástico; el espacio, giratorio. Mejor dicho: todos los tiempos, reales o imaginarios, eran *ahora mismo*; el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar: allá era aquí; todo era aquí; un valle, una montaña, un país lejano, el patio de los vecinos. Los libros de estampas, particularmente los de historia, hojeados con avidez, nos proveían de imágenes: desiertos y selvas, palacios y cabañas, guerreros y princesas, mendigos y monarcas. Naufragamos con Simbad y con Robinson, nos batimos con Artagnan, tomamos Valencia con el Cid. ¡Cómo me hubiera gustado quedarme para siempre en la isla de Calipso! En verano la higuera mecía todas sus ramas verdes

> como si fuesen las velas de una carabela o de un barco de pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes, tierras que apenas pisadas se desvanecían. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras. (cursiva original 46-47)

Reproduzco esta cita larga porque Paz traza en ella los principios de la otredad por medio del lenguaje bíblico. Recordemos que la poética de la otredad se asocia con la experiencia de la vuelta a los orígenes o sea, la reconciliación de elementos previamente alejados que forman parte de una totalidad primaria (los signos, el lenguaje y las cosas, los cuerpos amorosos o los seres con el cosmos). En el jardín está el niño, el germen o comienzo del hombre maduro que escribe "La búsqueda del presente". Es más, se establece un fuerte eco con los orígenes del ser humano a través de la terminología y las imágenes de la Biblia, donde se describe a la primera pareja humana en el jardín del Edén. Paz aboga por otro tipo de regreso y otras posibilidades laicas pero también sagradas, esta vez por medio de la vocación artística y filosófica. Así, "el primer llanto" no es solamente la voz del niño sino también un comienzo nuevo desde donde expresar una apoteosis de la poética paciana; aquel "[s]entimiento de separación" sin embargo relacionado con la conciencia del "presente sin fisuras". Tanto el espacio físico como el transcurrir del tiempo parecen haberse borrado milagrosamente. El poeta reflexiona en la niñez como una experiencia de otredad porque considera que de niño, estaba enteramente unido con su mundo.

Sin embargo, como los eventualmente expulsados Adán y Eva, Paz está separado de sus orígenes y de la posibilidad de trascendencia. El poeta se aparta del modelo bíblico y busca experiencias de reunión en la literatura secular. Para el niño Paz, los libros representan posibilidades temporales para efectuar su propio mundo. Paz legitima su liturgia de la poesía y la otredad al emplear imágenes que remiten a las religiones judeo-cristianas y así participa de

alguna forma en la tradición bíblica. Al mismo tiempo, se desvía de la narrativa edénica al insistir en el jardín familiar como un lugar existente en la realidad de su pasado personal. Él mismo transforma y reivindica ese jardín por medio de la rememoración y la escritura ("La búsqueda" 50). En otras palabras, el jardín perdido del pasado vuelve a existir, ya transformado en imágenes verbales. La poesía, como la palabra divina bíblica, se encarna en texto. El nuevo jardín a la vez mítico y familiar es otra muestra de la validez de la otredad paciana como una filosofía vital, basada en experiencias trascendentales, aunque apreciable y aplicable en la vida diaria (*Arco* 266).

El deseo de subvertir el discurso tradicionalmente asociado con la religión tiene conexiones con el surrealismo, ya que éste es un movimiento que valora la revuelta.[29] Es más, Paz sostiene que por medio de la crítica del lenguaje se explora y critica la realidad (*Posdata* 77). Así es que la literatura puede representar "una reflexión sobre el lenguaje y una tentativa por inventar otro lenguaje: un sistema de transparencias para provocar la aparición de la realidad" (77). En estas palabras citadas detectamos nuevamente el deseo del poeta de crear realidades con el lenguaje y así establecer su identidad como artista y crítico. El poeta se considera lleno de potencia, al ser un agente crucial para que se cumpla una nueva tradición que Paz predica para la literatura. Cómo él escribe en *Los hijos del limo*, "[o]tro arte amanece" (6). Sin embargo, en el mismo libro Paz enfatiza el tiempo cíclico (61), lo que explica su visión de la tradición literaria como una serie de rupturas. El arte del futuro que Paz señala en éste y otros textos estará enraizado en el pasado al mismo tiempo que será representativo de la novedad.

[29] Uso la palabra "revuelta" de acuerdo con lo que Paz dice sobre "la révolte" en la entrevista francesa previamente citada (Blandin 57).

Entonces, la revuelta lingüística que Paz emprende es conservadora en el sentido de que representa ante todo un retorno a los orígenes. Paz retoma ciertas imágenes bíblicas no sólo debido al poder que ellas han adquirido a través del tiempo, sino también porque él asocia la religión cristiana con un rechazo de la otredad. Al respecto, Paz escribe que "la escisión interior de la criatura humana [….] se había hecho más honda y ancha desde el crepúsculo del cristianismo y su fe en la otra vida" ("Reflejos: réplicas" 817). Paz prevé y propugna por una vuelta a ciertos orígenes pre-cristianos donde será posible encontrar la plenitud, invirtiendo la desautorización cristiana de la otredad. El pasado mesoamericano precolombino, la filosofía indú y la antigüedad griega representan tres sistemas ontológicos fundamentalmente interesados en las conexiones entre las cosas, los seres y el universo. Puesto que el lenguaje poético está formado de analogías y metáforas que constituyen convergencias, es un vehículo ideal para articular la "creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos" (*Hijos* 83). Como el acto poético se basa ya en la multiplicidad interior para Paz, y tanto más en el intercambio entre el escritor y distintos lectores ("A Conversation with OP" 81), entonces colaborar con otros creadores en el mismo proyecto no consta de un experimento innovador, sino de la reanudación del contacto con las fuentes orientales, mexicas, estoicas y medievales. En vez de representar una corriente esencialmente diferenciada del resto de la obra total, los proyectos en colaboración enfatizan tanto más lo que Paz hace en sus ensayos y poemas escritos a solas. Entonces, las conexiones profundas entre dichos proyectos y los demás escritos de Paz permiten asegurar que una poética de la colaboración es oportuna para toda la poesía de nuestro autor.

La presencia de la higuera en el pasaje del discurso Nobel anteriormente citado también evoca el erotismo, esa otra vía con la que Paz suele acceder a la otredad. En "La higuera", poema en prosa editado en *¿Águila o sol?*, el mismo árbol del jardín de la familia Paz es una musa que

llama y convida al joven poeta (184-185). El yo poético adolescente penetra en el centro del árbol, donde encuentra la "plenitud" o la otredad (185). El acto erótico conduce a una profecía: "¡Leer mi destino en las líneas de la palma de una hoja de higuera!" (185). Reconociendo la mezcla de violencia e inspiración que late en sus encuentros con la higuera, el hablante cierra el poema con una pregunta: "¿Debo coger el hacha o salir a bailar con esa loca?" (185).

La pregunta al final de "La higuera" es significativa para la elaboración de una poética colectiva. A saber, hacer(se) preguntas indica un estado de conciencia y de curiosidad. Es una actitud necesaria para la poética plural. Es más, la misma curiosidad se orienta hacia el ya aludido futuro de la poesía, un tema central de "Los signos en rotación". Como se especifica en aquel ensayo clave para la poética plural que trazamos en el presente capítulo, el cuestionamiento está en el fondo de toda la poesía para Paz. En "Los signos en rotación", Paz explica que lo único que se puede fundar con un poema es la dinámica interrogativa inherente a ese género literario. Se precisa que el lenguaje de los poemas se cuestiona a sí mismo, al autor y a los lectores (*Arco* 283-284). Paz contextualiza su ensayo dentro de un periodo de transiciones artísticas, tecnológicas, sociales y políticas (259-265) y establece que en tales circunstancias la pregunta más adecuada se hace en torno al sentido de las palabras y del lenguaje: "[e]sa pregunta no es una duda, sino una búsqueda. Y más: es un acto de fe" (284). Aunque Paz describe una situación grave, también percibe oportunidades para la renovación artística.

Una de estas oportunidades es la poesía escrita en conjunto. Asimismo en "Los signos en rotación", Paz empieza a indagar en qué y cómo serían los poemas modernos colectivos (277-278). Ahora en relación con el contenido de este primer capítulo, agrego un par de preguntas

adicionales: ¿es la experiencia de la otredad particularmente ampliada en las obras colectivas?[30] En otras palabras, ¿las obras colectivas se caracterizan por una capacidad especial de enfatizar su propia alteridad y crítica? Para Paz, el poema moderno es esencialmente crítico: "contiene su propia negación y […] hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación" (*Arco* 271). Sin duda, la posibilidad de participar en la creación de obras colectivas le habría proporcionado a Paz una oportunidad prometedora para explorar más a fondo el entretejer de la crítica con la creación. Para el poeta-lector-crítico Paz, la inseparabilidad de la lectura con la escritura se hace tanto más notable cuando él colabora con otras personas en una obra artística. Técnicamente, la escritura de cada uno depende en gran parte de la lectura cuidadosa que los participantes hacen de los pasajes escritos por un colaborador. Al mismo tiempo, todas las lecturas que han hecho los colaboradores individuales informan el arte que cada uno produce. Paz describe así la relación entre la lectura y la escritura: "[la lectura] no es sólo un conocimiento teórico sino una experiencia que se transforma en segunda naturaleza, es decir, en un *saber hacer*" (cursiva original, *Otra voz* 108). Conforme a la perspectiva de Bloom que se desarrolla a continuación, la lectura particular de los poetas puede considerarse esencialmente práctica y auto-reflexiva en el sentido de representar un entrenamiento para los versos de uno mismo.

1.5.2. Dámaso Alonso: las intuiciones literarias y la valoración de la lectura

Nuestra segunda fuente teórica con la cual establecer una poética plural es el libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* del poeta y crítico Dámaso Alonso. Los

[30] Esta pregunta motiva todo el tercer capítulo, donde también proveo una respuesta a la misma.

ensayos de Alonso son tan apasionados como pormenorizados y lúcidos. Como Paz, Alonso sostiene un equilibrio poco común como poeta que también escribe ensayos críticos sobre la poesía. En *Poesía española*, Alonso reconoce que su análisis brota de su experiencia viva de la poesía (10). Junto con los ensayos de Paz ya comentados y los de Zaid estudiados a continuación, la escritura analítica de Alonso sobre un género literario que él mismo practica acarrea un alto grado de interés y compromiso personal. Desde luego, el proceso analítico de Alonso abarca preguntas sobre qué es, cómo se hace y qué ocasiona la poesía. Además, *Poesía española* se transforma en una reflexión sobre lo que es el proceso de escribir poéticamente, no sólo en el poema sino también en el ensayo.

Alonso organiza su estudio alrededor de tres tipos de conocimiento de la poesía. El término "conocimiento" se usa en el sentido de una experiencia de interacción con cualquier poema escrito por otra persona, ya que el libro de Alonso privilegia la experiencia de la lectura y parte de ella para comentar la poesía. Por eso, Alonso no describe allí ninguna experiencia de componer poemas. Como poeta, él se presenta en *Poesía española* ante todo como lector del género. El libro enfatiza la lectura como una actividad emotiva, libre y más que nada placentera (39; 395). Esta postura de Alonso está a tono con la valoración que también hacen Paz, Zaid y Ortega sobre el placer asociado con la lectura y el pensamiento crítico. A continuación en el apartado sobre Zaid, se vuelve a desarrollar el placer como característico de la poética plural.

Según Alonso, el primer y el más importante conocimiento literario es el del lector. Esta posición privilegiada se explica por el hecho de que el lector asume una responsabilidad creadora cuando se acerca al texto para así 'conocerlo'. En este sentido, la terminología que Alonso emplea hace eco de la ética básica del lenguaje como un intercambio entre individuos. Alonso

explica en el siguiente pasaje que para ser completa, la obra literaria depende no sólo del autor, sino también de los lectores:

> A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante. (38)

Añado una definición que provee un contemporáneo de Dámaso Alonso, el estilista español Amado Alonso. Ségun él: "[l]a intuición consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto" (*Materia y forma en poesía* 11).[31] Esta explicación es apropiada para *Poesía española,* donde las intuiciones se tratan como papeles o actitudes con las cuales acercarse a los poemas. Esto es, la aproximación de Dámaso Alonso es intelectual al mismo tiempo que suficientemente flexible para acomodar la imaginación y el instinto. La descripción que él provee de dos intuiciones interdependientes se asemeja claramente al pensamiento de Paz e Iser sobre la lectura que activa o completa los textos. El texto representa un eje donde dos intuiciones o facetas de la experiencia literaria se entrecruzan. Por eso, la obra para Alonso es un locus de comunicación y posibilidades.

[31] Ésta es la única referencia a al trabajo de Amado Alonso. A continuación vuelvo a citar de la obra de Dámaso Alonso.

Alonso indica que en el segundo conocimiento, el de la crítica literaria, "las cualidades del lector están como exacerbadas" (203). Adjunto la distinción de que los poetas emprenden lecturas similarmente "exacerbadas" a razón de su doble función como escritores y lectores especializados, críticos y entusiastas del género poético. Dado nuestro enfoque en la poesía y la poética colectivas, es preciso agregar que en las obras en que colaboran dos o más individuos, es necesario que los artistas ejerzan tres papeles simultáneos como lectores, escritores y críticos en el sentido particular de ser intérpretes de las contribuciones de los co-autores.

Tanto la lectura como la crítica se presentan en el argumento de Alonso como artes (200, 204). El arte creado a través del segundo conocimiento poético depende en gran parte de la destreza intuitiva y lingüística del crítico. Alonso escribe que el crítico "expresa creativamente, poéticamente" (204) su interpretación literaria. Entonces, la maña lingüística de una obra crítica está ligada con el poema al que esa obra se dirige. Es más, Alonso reconoce que la tarea interpretativa es una práctica inexacta e incompleta, sin duda a la manera de cualquier arte (204). Tal reconocimiento representa una alabanza de la crítica en que se reflejan las mismas dinámicas que están en la poesía tratada. El poeta castellano cree que el crítico logrado escribe con la misma capacidad artística que el poeta diestro. En este aspecto, Alonso se aparta del pensamiento de Paz, ya que el mexicano tiene una visión más limitada de la crítica. Para Paz, muy pocos pueden componer el tipo de crítica creativa que Alonso, Zaid y él escriben como poetas-lectores-críticos.

Puesto que Alonso cree que los poemas son esencialmente enigmáticos (*Poesía española* 9), él especifica que cualquier tentativa para explicarlos no puede ser sino "bucear en el misterio" (105). En otras palabras, la crítica precisa y medita en las preguntas que nos hacen los poemas, y

así representa una manera de participar en el arte. No es un vehículo con el cual se pretenda resolver esas preguntas. Al contrario, la crítica que Alonso esboza y ejerce en *Poesía española* estriba en un deseo de reflexionar en los poemas desde muy cerca o sea, sumergirse en ellos. Una y otra vez, Alonso repite el axioma de que la aproximación crítica debe variar con cada obra estudiada (11, 410). En otras palabras, el poema debe constituir el modelo para la crítica que se escribe sobre él. Cuando la crítica llega a ser un reflejo de las obras que ella cuestiona y con las que intenta dialogar, entonces el poema y la obra crítica representan distintas articulaciones de una misma intuición (38).

Alonso señala que el segundo conocimiento se mezcla frecuentemente con el tercero, que es el científico (402). La meta de Alonso para determinar un conocimiento científico del género poético, que es asimismo una filosofía de la poesía, culmina en la promoción y práctica de una metodología estilística. La gran importancia que Alonso concede al encuentro íntimo con la literatura se hace patente en el proyecto para establecer una técnica analítica para la poesía, aquella "ciencia" de la estilística que es también una "Filosofía de la Literatura" (416). Sin embargo, aquella meta implica una contradicción profunda, puesto que no existe ninguna fórmula estilística de por sí: "la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto" (11). No puede haber ninguna receta para la interpretación de los poemas, puesto que el tercer conocimiento también depende de la intuición (410). Alonso da en el blanco al recordar a sus lectores que "[t]oda intuición es querenciosa, es acto de amor, o que supone el amor" (11). Tanto como la importancia del placer de la lectura queda destacada en *Poesía española*, el amor hacia la literatura se revela como la motivación para todo el libro. En la lectura crítica de Alonso está patente la misma convicción que Santí señala en la obra paciana, es decir, una ideología y un

afán: "la poesía como forma de pensamiento" (Santí, *Acto* 402). En realidad los tres conocimientos poéticos no están separados, ni deben necesariamente ocurrir en cualquier orden establecido (*Poesía española* 595). Para Alonso, la lectura, la crítica y la filosofía de la poesía se nutren entre sí. Hacen parte del meollo del impulso creativo y de la pasión crítica.

1.5.3. Harold Bloom: la poesía como lucha y la lectura interesada

La tercera fuente teórica que consultamos es *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* de Harold Bloom. Paz corresponde a la categoría de los "poetas fuertes" que Bloom se dedica a estudiar.[32] El crítico estadounidense alaba al poeta mexicano como uno de estos "fuertes" en el artículo "El genio de Octavio Paz" y en el libro *Octavio Paz*, volumen de ensayos que Bloom dirige y prologa. Reconozco que sería fácil descartar a Bloom como una voz crítica que interviene en el juicio de la obra paciana desde fuera del contexto literario hispano, sin hablar de las generalizaciones que colorean sus dictámenes sobre Paz y otros autores. No obstante, la teoría bloomiana de la influencia poética es beneficiosa en el contexto de la obra de Paz, como voy a demostrar a continuación.

The Anxiety of Influence se aprecia como un argumento apasionado además de una ilustración de la creatividad de la crítica. A pesar de que Bloom reclama en la segunda mitad del título que su libro es "una teoría de la poesía", sería igualmente útil valorar ese análisis como otra teoría de la lectura crítica y generadora de más textos. *The Anxiety of Influence* considera las relaciones entre poemas y lectores de los mismos, haciendo hincapié en la lectura de los poetas ante todo. El poeta "fuerte" que Bloom describe no es un lector crítico en el sentido analítico. En

[32] Bloom emplea la expresión "strong poets" a lo largo de *The Anxiety of Influence*, además de en otros estudios (por ejemplo, *A Map of Misreading*).

cambio, la lectura es un vehículo creativo para leerse a sí mismo, así permitiendo el desarrollo artístico del poeta (19). Eventualmente, éste domina a sus modelos poéticos al superar la excelencia de los poemas que le habían parecido ejemplares. Bloom precisa que los poetas más logrados efectúan un revisionismo de sus antecesores al leer y escribir poesía. Asimismo, estas actividades constan de un método de la lectura propicio para una crítica literaria esencialmente práctica debido al enfoque en los procesos de leer y escribir poemas (43; 69). El núcleo de la teoría de la influencia consiste en el concepto de la lectura intencionalmente incorrecta o torcida, la cual Bloom denomina *misreading* (30).[33] Esta lectura particular a aquellos poetas "fuertes" que Bloom estudia es fundamentalmente creativa, puesto que conduce a la escritura de poemas nuevos que constan efectivamente de "correcciones" (30). Es más, hacer *misreading* significa cometer violencia, dado que Bloom describe las relaciones entre poetas con los términos agonísticos de un conflicto edípico entre hijos y padres o nietos y abuelos (16; 115).

De ahí, la crítica funcional y diestra que Bloom propone también se arraiga en las mismas tendencias de obstinación y agresividad que dicho teórico observa en los poetas (115). En vez de centrarse en la comprensión, el acercamiento analítico que Bloom esboza se asemejaría al proceso creativo que emprende el poeta. Más específicamente, la meta es: "to read any poem as its poet's deliberate misinterpretation, *as a poet*, of a precursor poem or of poetry in general" (cursive original 43). Esta aproximación representa otro argumento a favor de la perspectiva especial de los poetas que son también críticos literarios. Al mismo tiempo, difiere de la idea paciana de la auto-realización artística, ya que Bloom escribe como un crítico que no es, además,

[33] Bloom desarrolla toda su teoría de la influencia en otros estudios, especialmente en *A Map of Misreading*. Por razones de economía y enfoque, sólo trato *The Anxiety of Influence* en esta tesis.

poeta. A lo mejor Bloom demuestra más afinidad con el estudio de Alonso cuando éste valora el instinto hacia el conocimiento personal en y a través de la poesía. El aporte de Bloom más relevante para esta tesis es la insistencia en que los críticos literarios sigan a los poetas en su manera de leer (43). No pasemos por alto que esta lectura es precisamente la de *misreading* que indicamos en el párrafo anterior.

En el pensamiento de Bloom, la *misreading* como un acto de violencia perpetrada por los poetas está vinculada con la congoja que siente el individuo frente al aporte y al éxito de ciertos poemas escritos por los demás (25-26). El poeta que crea versos nuevos se libera de parte de su ansiedad. Sin embargo, al mismo tiempo él descubre una verdad igualmente turbadora: es un ser dominado por el lenguaje. En el pasaje citado posteriormente, Bloom da a entender que el poeta fuerte nunca se reconcilia con el lenguaje ni con los demás poetas:

> Poetic Influence is the sense—amazing, agonizing, delighting—of *other poets*, as felt in the depths of the all-put-perfect solipsist, the potentially strong poet. For the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of *other selves*. The poem is *within* him, yet he experiences the shame and splendour of *being found by* poems—great poems—*outside* him. To lose freedom in this center is never to forgive, and to learn the dread of threatened autonomy forever. (cursiva original 25-26)

Un componente importante del aprendizaje del poeta es el miedo que éste siente ante la posibilidad de descubrir que no queda nada más para expresar (148). La situación hipotética en que todas las cumbres poéticas se habrán logrado resultaría en la impotencia artística o sea, un estar condenado al silencio. Hay que reconocer entonces que junto al discurso del placer de la

lectura y del pensamiento crítico, existe un discurso de malestar poético. La ansiedad en que Bloom centra su estudio ofrece un contrapunto a otras visiones de las influencias literarias como un fenómeno social, colectivo y productivo para la poesía. De hecho, la perspectiva de Bloom sobre la competencia hasta la aniquilación de los precursores poéticos es especialmente útil en relación con ciertos textos de Paz en que el mexicano reconsidera la obra de Francisco de Quevedo y responde poéticamente a la misma. Dichos poemas de Paz se analizan en el cuarto capítulo de esta tesis.

El fenómeno de "corregir" y así completar la literatura de otros mientras que se crea la de uno mismo fundamenta lo que Anthony Stanton denomina la lectura interesada en su artículo "Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna".[34] En este texto, Stanton explica que la crítica literaria del poeta mexicano se caracteriza en parte por el interés propio (75; 78). Paz demuestra a través de sus análisis no sólo un aprecio del género poético y un alto rigor crítico, sino que también establece comparaciones implícitas entre las obras tratadas y su propio corpus poético. Por ende, la lectura crítica representa una actividad con la que el poeta marca sus contribuciones artísticas personales bajo una luz favorable. Gran parte de la labor del poeta "fuerte" para cultivar una voz inconfundible consiste en apropiarse de un terreno poético. Por medio de esta apropiación se engendra una paradoja anacrónica que llega a transformar toda la literatura. En este sentido, las huellas de otros escritores llegan a percibirse como algo inherentemente propio al poeta fuerte (Bloom 122; 142).

[34] En este artículo, además de en "OP y la sombra de Quevedo", Stanton indica la utilidad de los principios de Bloom para el análisis de la obra paciana. Es precisamente este aspecto de los estudios de Stanton que quiero desarrollar en la presente tesis con la teoría y aplicación de la poética plural.

El impulso por superar los modelos y así probar la superioridad de uno mismo motiva al poeta para establecer su voz y su identidad en la escritura. Por una parte, las dinámicas de competencia operan entre el yo y otros escritores u obras. Por otra, la perspectiva de Paz sobre la multiplicidad del yo permite que esas funciones también se desempeñen interiormente en el individuo. El poeta que se hace también se deshace, destruye sus textos anteriores, destroza su propia identidad literaria y trata de reconstruir otra nueva, como Paz demuestra en "La higuera", donde el yo poético:

> escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados. Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (Todavía, al cabo de los años, el que voy a ser, y que no será nunca, entra a saco en el que fui, arrasa mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la Muerte.) (184)

Crear poemas y por consiguiente, hacerse como artista, se basa en el deseo de experimentar la otredad por medio de un encuentro. En el caso de "La higuera", el yo poético interactúa con un árbol femenino y hasta lo penetra (185). La higuera del jardín familiar está conectada con la experiencia plena de la niñez. Ahora de adulto, el yo poético fragmentado y por eso múltiple lucha contra sí mismo para realizarse enteramente. Distintas representaciones del yo (niño, adolescente, hombre del presente, distintas versiones del hombre futuro y el muerto eventual) están en conflicto. El yo poético efectivamente "estrangula" a una versión más temprana de sí mismo. La construcción de la identidad literaria puede ser tan violenta como la lectura agresiva de los poetas que Bloom estudia. En "La higuera", la tarea de hacerse como poeta conlleva un peligro mortal. El suicidio del yo poético representaría el fin de la poesía, por lo menos en un

nivel individual. Al final del poema, el yo poético delibera entre talar la higuera o bailar con ella (185). Respectivamente, estas opciones simbolizan la conclusión y la continuación de la expresión poética. La decisión de seguir escribiendo poesía es entonces un acto de supervivencia. El poeta fuerte de Bloom da prueba de su vitalidad al sobrepasar la calidad de las obras escritas por otras personas. De ahí, construir una identidad poética supone la preservación y la propagación del género poético. Para Paz, esta realidad significa interactuar con la otredad. De acuerdo con su articulación en "La higuera", el poeta más cumplido será él que "sal[e] a bailar con esa loca" (185).

1.5.4. Gabriel Zaid: el placer de la lectura y el texto como refugio

El poeta y ensayista mexicano Gabriel Zaid es también un admirador y crítico de la obra de Paz. Trabajó en el consejo editorial de las dos últimas revistas dirigidas por Paz, *Plural* y *Vuelta*; publicaciones a las cuales Zaid también contribuyó muchos artículos. En los ensayos de Zaid se destaca un tono personal e inquisitivo, parecido al que hemos notado en la obra de Alonso, además de un deseo por describir y defender el potencial creativo de la lectura. La idea central de *Leer poesía* es sencilla y directa, ya que entre las muchas herramientas metodológicas que se fomentan a través del estudio de la literatura, el método que Zaid prefiere es: "el de leer por gusto" (7). Asimismo, averiguamos parecidas representaciones de la lectura y de la crítica como actividades esencialmente placenteras en el pensamiento de Ortega (77) y Alonso (39; 395). Zaid arguye que la lectura por gusto es "otra forma de embarcarse", en el sentido de participar activamente en la literatura y en los diálogos que ésta nos posibilita (*Leer* 7). Zaid admite que la poesía "se deja leer de muchos modos (aunque no de cualquier modo: el texto configura el 'mundo' de lecturas que admite)" (7). Al respecto, no difiere mucho de Alonso

cuando el poeta castellano sostiene que la actitud crítica debe basarse en las particularidades de cada texto (*Poesía española* 410).

Es más, Zaid desarrolla su propia teoría de la crítica literaria al declarar la necesidad de que el crítico asuma una actitud semejante a la que se adoptaría ante un acto de fe. Los críticos deben actuar éticamente en el sentido de tener "el valor moral necesario para negar la espantosa posibilidad de que en esta vida nadie se entiende con nadie" (*Leer* 12). Esta descripción deja patente el peligro de que un encuentro por medio de la literatura en el sentido de compartir o establecer intercambios con otros seres humanos, por más deseable que sea, tal vez resulte imposible. La otra cara de dicha preocupación es la convicción de que existe un sistema de comunicación abierta entre las prácticas literarias de leer, interpretar y escribir. Gracias a tal apertura, para Zaid es posible que "una soledad se encuentre con otra en un texto impreso" (13). De esta manera, Zaid defiende el texto como un lugar de encuentros. Su concepto de "la auténtica lectura" es una actividad que crea y recrea (17). Otra designación que Zaid emplea es la de "la lectura despierta", una actividad y, quizás más aún, una actitud que "suele llevar a la auténtica libertad, que sabe heredar en forma creadora, y crear en forma legadora, no legisladora" (27). Sin duda, Zaid como poeta emprende la tarea de practicar este mismo estilo de lectura e interpretación inclinadas a entrar en un diálogo con el texto tratado en vez de formular sentencias sobre él. En este sentido, la lectura y la crítica se presentan como foros en donde hacer preguntas y tratar de entablar conexiones e interacciones, de la misma manera en que Paz describe la naturaleza de los poemas como un cuestionamiento (*Arco* 283-284).

Como se infiere de la decisión de Zaid de incluir un sondeo para sus propios lectores en un poemario suyo (*Cuestionario*), la lectura, la escritura y el análisis son para él tres actividades

simultáneamente creativas y críticas que operan cíclicamente y que se animan entre sí: "[s]i el poema es habitable y vivo, recreable por la lectura, lo seguimos haciendo, continuamos la obra del autor. Seguimos, a través de su expresión, aclarándonos la sensibilidad, las experiencias, la vida" (*Leer* 35).[35] En este sentido, Zaid comparte la creencia tan defendida en la obra paciana de que leer y escribir poesía representan dos expresiones de un *ars vivendi*. Dada la interdependencia simbiótica de los actos literarios, no sorprende la observación que Zaid hace sobre el poeta moderno obligado a "si no ser un crítico, tener sentido crítico" (*Leer* 28). Entonces, Zaid está a tono con el pensamiento de Paz sobre la poesía moderna como inherentemente crítica (*Arco* 273-274).

Acaso esta perspectiva sobre la poesía crítica señala otra explicación del aporte único de ciertos poetas que también se dirigen a la poesía a través del ensayo. Zaid escribe en *La poesía en la práctica* que "el ensayo no desciende de la memoria científica, sino del diálogo filosófico: del saber que se busca en la reflexión con otros" (11). La escritura, tanto la poética como la ensayística, puede ser una manifestación de lo que Zaid califica como una "toma de conciencia" (*Leer* 84), es decir, un estado de lucidez, responsabilidad y ética. La literatura y las preguntas que nos hacemos a través de ella le permiten al ser humano realizarse más plenamente. Zaid sostiene que "ser persona es precisamente hacerse cargo de sí mismo como un ser abierto, desbalanceado, gravitante hacia la comunión personal, hacia la vida inspirada" (*La poesía* 87). En términos más pacianos aún, la literatura profundiza el conocimiento y la experiencia del yo a través del enfrentamiento con la otredad. Zaid emprende el mismo camino en que notamos las huellas de

[35] Vuelvo a esta descripción de Zaid en mi conclusión para defender la imagen de la poética espiral como la culminación intrínseca de la poética de la colaboración.

Paz: "[l]a literatura nos desdobla en actores, espectadores y autores. Nos saca de nosotros mismos sin dejar de ser nosotros mismos. Provoca de una manera virtual la apertura a la otredad" (*La poesía* 89).

Como Paz, Zaid entrevé una experiencia de pluralidad en la realización individual de las actividades literarias. Como Buber y Levinas, Zaid considera que la comunicación representa la ética más básica del encuentro entre seres humanos. Como Zaid señala:

> El que escribe va leyendo. No es una pequeñez: es la tensión de dos que se buscan; que se hablan sin conocerse, pero que no se quieren engañar, que se exigen; es la tensión de un crédito que se da de antemano a lo que no se sabe, que se puede retirar en cualquier momento; es la decepción o la felicidad de encontrarse en una claridad habitable, en una comunidad consigo mismo como otro, y por lo tanto con todo lo ahí comunicante. (*La poesía* 52)

Esta descripción es igualmente aplicable al lector de la obra de otra persona, como al poeta que se lee a sí mismo. La poesía colectiva puede imaginarse como una tentativa por reinstaurar alguna plenitud original no sólo al género, sino también a los practicantes de éste. Hacer poesía en colaboración con otros artistas es una manera de reintegrar la inspiración con la práctica, dos aspectos del impulso humano por crear:

> Alguna vez poesía y práctica fueron sinónimos, con poca diferencia. Hacer cosas (produciéndolas, fabricándolas, inventándolas, escribiéndolas) era *poieîn* (de donde viene *poesía*). Hacer cosas (en el mundo de la acción) era *práttein* (de donde viene *práctica*). Desgraciadamente, la poesía se ha vuelto cosa de especialistas y como

> muy opuesta a la práctica. Pero hay que verla en todo hacer inspirado. (cursiva original, *La poesía* 7)

Las comparciones que Zaid establece sobre el texto como un refugio en donde llevar a cabo dicho tipo de "hacer inspirado" son especialmente notables. Citamos anteriormente el poema como un espacio "habitable y vivo" (*Leer* 35), además del texto como "una claridad habitable" (*La poesía* 52). La caracterización de la poesía como un locus donde morar y desde el cual crear novedades resulta apropiada para el enfoque analítico de la presente tesis. En el cuarto capítulo y en la conclusión se vuelve a desarrollar esta visión de la literatura donde todos los participantes en ella pueden hacerla, deshacerla y rehacerla en distintas versiones. La poética plural es una poética viva y por eso, sujeta al cambio. Es una poética esencialmente en curso.

1.6. Conclusiones preliminares

Cabe repetir que los proyectos de creación colectiva en que Paz participó no representan ninguna desviación de los temas principales explorados por el autor a lo largo de sus obras completas. Para estudiar a fondo cualquier poética, poema o hasta traducción realizada por Paz, es esencial estar consciente del "tema de la pluralidad de autores dentro de un autor y de poetas dentro de un poema" (*Solo* 127). Las teorías sobre la lectura que hemos consultado en este capítulo proporcionan material de base para una concepción colectiva de las obras literarias. Esta perspectiva se fija en el ciclo de la escritura, la lectura y la crítica como actividades que se estimulan entre sí. Tanto en relación con la poesía escrita a solas como en las obras colectivas o en distintas prácticas de lectura e interpretación, la poética plural debe probarse como una metodología analítica. Esto se hará en el resto de la tesis.

Como espero exponer en los capítulos restantes, la experiencia creativa compartida con los otros no es donde Paz experimenta ni expresa la esencia de su concepto particular de la

otredad. Esto se debe al hecho de que para Paz, la otredad "está en el hombre mismo" (*Arco* 176). Entonces, no es necesario recurrir a los compañeros con el fin de probarla más a fondo. La multiplicidad inherente del ser permite que la otredad le sea asequible al poeta solitario que busca "ese pronombre original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno" (181). En el segundo capítulo por ejemplo, subrayo el alto grado de distancia creativa mantenida durante los proyectos de colaboración entre Paz y tres artistas visuales. Un aspecto esencial del tercer capítulo es el solipsismo individualista como una fuerza determinante de *Renga* en particular. En el cuarto capítulo se observa a Paz escribiendo supuestamente a solas, aunque con gran parte de toda la literatura del mundo a su alcance. En la conclusión, se considera la apertura de la poética plural y su aplicación para otros autores y otras relaciones entre textos diversos. A fin de cuentas, la colaboración como una práctica y una poética señala otra dualidad entre las que tipifican toda la obra paciana; la de apertura/auto-suficiencia cerrada. Si de acuerdo con Paz el ser individual ya es múltiple, ¿cómo explicar el anhelo constante hacia la otredad como un medio para completar al yo? Con esta pregunta nos encontramos con la dicotomía del *nosotros*, esa palabra que conlleva un sentido de conjunto, hermandad o pareja feliz por un lado; y de exclusividad cerrada y control autoritario, por otro.[36] Veremos en esta tesis que el enfoque en la colaboración ayuda a ubicar las obras estudiadas aquí en un punto medio entre tales extremos.

[36] Véase "Nosotros", ensayo en que Zaid explora este mismo fenómeno.

CAPÍTULO 2. OCTAVIO PAZ Y EL ARTE VISUAL: TRES CASOS DE LA COLABORACIÓN PLÁSTICO-POÉTICA

La mezcla de lo ya visto y lo nunca visto, de lo sólito y lo insólito, ¿no es lo que llamamos *iluminación* poética o estética?

Octavio Paz, "El arte de México: materia y sentido" (cursiva original 88)

En este capítulo se estudia tres obras en las que Octavio Paz colaboró con artistas visuales, empezando con el primer proyecto compartido entre dos personas que iban a emprender muchos otros trabajos colectivos a lo largo de sus respectivas carreras: Paz y Vicente Rojo, con *Discos visuales*. Después, se analiza *3 Notations/3 Rotations* de Paz y Toshihiro Katayama. Al final, se comenta *Figuras y figuraciones*, una obra en que doce poemas de Paz se presentan cara a cara con *collages* pictóricos de la esposa del poeta, la artista visual Marie José Paz. El propósito más básico de este capítulo es matizar el vocabulario en torno al trabajo artístico en colaboración, para así desarrollar los principios planteados en el primer capítulo. Las entrevistas que he realizado con los tres artistas visuales en cuestión son de suma utilidad en este aspecto.

La investigación de obras en las que se combinan la poesía y el arte plástico permite que nos enfoquemos en dos corrientes asociadas con la creación colectiva. Dichas corrientes, la mecánica y la ética, son fundamentales para toda la tesis. Tanto en el presente capítulo como en el tercero, se tratará la mecánica en las obras colectivas en términos de cómo estos proyectos se realizan en un nivel práctico y dependiente del intercambio humano. Se hará hincapié en el diálogo oral y epistolar, así como en las afinidades interpersonales basadas en la amistad o el amor. La corriente de la ética está inextricablemente ligada con tales relaciones. Los actos tanto pragmáticos como éticos de los artistas involucrados en un proyecto colectivo revelan lo que se desea sacar a relucir en este estudio como una poética de la creación colectiva.

Dentro de un marco que enfatiza sobre todo la expresión lingüística de un poeta, es necesario realizar un cambio de códigos al hablar de distintos puntos de contacto entre la escritura de Paz y el arte visual. Sería imposible analizar comprensivamente los proyectos colectivos en la obra del poeta mexicano sin dirigirnos a las colaboraciones en que las artes gráficas y las literarias colindan. Estoy de acuerdo con Jorge Fornet sobre la imposibilidad de cualquier "división metodológica entre una poética verbal […] y una poética visual" dentro del corpus paciano (59). Desde luego, en el presente capítulo se va a versar sobre la importancia del efecto gráfico de la poesía misma. Es común hablar de la voz en la poesía, pero en los escritos de Paz debemos estar atentos también al ojo del autor. Asimismo, gran parte del empeño por destacar una poética colectiva consiste en prestar atención a las palabras y obras de artistas visuales que han colaborado con Paz.

2.1. Ensayos y poemas de Paz sobre obras gráficas

Dos volúmenes de las *Obras completas* de Paz reúnen los ensayos del mexicano sobre el arte visual.[37] El propio Paz especifica que sus interpretaciones deben de entenderse no como el trabajo de un crítico de arte profesional, sino como las reflexiones de un poeta.[38] En la introducción a los ensayos sobre el arte universal, "Repaso en forma de preámbulo", Paz explica que las representaciones visuales han estimulado su interés analítico en gran parte debido a lo que él identifica como el "lenguaje de la pintura—líneas, colores, volúmenes—[que] entra literalmente por los ojos: su código es primordialmente sensible [….] Los significados de la pintura están *a la vista*" (cursiva original 16). Más tarde en el mismo ensayo, el autor reafirma su

[37] Los ensayos sobre el arte moderno internacional aparecen en el tomo VI, mientras que el tomo VII contiene los escritos de Paz sobre el arte mexicano de distintas épocas.
[38] Es una idea que Paz expresa en varios momentos a lo largo de su obra, y que articula claramente en la presentación en Televisa, "México en la obra de Octavio Paz: arte precolombino".

concepción de que las artes plásticas operan en un nivel no sólo comunicativo sino propiamente lingüístico al preguntarse sobre "[q]ué decían" ciertos cuadros" (29).

Si la poesía es como la pintura (*ut pictura poesis*) en el sentido de que ambas comunican algo a los lectores y observadores, también es verdad en el nivel del código propiamente lingüístico. Un cuadro puede tener características narrativas y así ubicarse tanto en el tiempo como en el espacio. Parte de la poesía consta de efectos gráficos y los subsiguientes significados que pueden producirse en la página. La poesía es también equiparable a la música con sus ritmos y ecos, repeticiones y variaciones, en fin, su resonancia sonora: "[l]a poesía está hecha de frases rítmicas (versos) que no sólo son unidades sonoras sino palabras, racimos de sentido" ("Repaso" 16). No obstante, en lugar de indagar en las obvias semejanzas sonoras entre la música y la poesía, Paz se dirige a la temporalidad de ambas artes: "[l]a paradoja de la música, arte temporal como la poesía, consiste en que su manera propia de transcurrir es la recurrencia" (16). Es notable la semejanza entre esta observación y la teoría de Patnaik sobre los textos como procesos. La música y la poesía deben ensayarse e interpretarse en el sentido de *performance*, no sólo por parte de los artistas sino también por un público que las escucha y lee. De ahí, la obra tiene una identidad variable que siempre está en curso.

En "Repaso en forma de preámbulo" Paz hace un recorrido de la tradición de los poetas que como él, también practican un tipo particular de la crítica del arte. Se ubica en la genealogía de notables poetas que han "sentido la atracción, a veces simultánea, hacia el color y hacia la nota" (11). Al describir a José Juan Tablada como un poeta-crítico de arte, también se describe a sí mismo: "[c]rítico no de oficio sino en el sentido de la tradición iniciada por Charles Baudelaire: la pintura vista desde la poesía" (13). Paz cita a varios autores franceses que influyen en su obra y a otros escritores mexicanos que son sus antecesores inmediatos en términos

geográficos y cronológicos, enfatizando el hecho de que todos los autores mencionados contemplan el arte con ojos e idioma de poeta (11-14). La inclinación por considerar la pintura "como música para los ojos" (11) no es únicamente característica de la poesía simbolista. También coincide con el principio surrealista de negar cualquier diferencia entre la poesía y el arte visual (Ashton 434). Al dirigirse a una variedad de medios artísticos tales como la pintura, la fotografía, el cine y diferentes géneros literarios, Paz genera en su propia obra una combinación de crítica y composición creativa. Por ejemplo, cuando Paz responde a la obra visual de Delacroix o Richard Dadd en el largo poema en prosa que es *El mono gramático*, su crítica tiene un efecto doble. En pasajes como ésos, el análisis de las obras de otras personas se entrecruza con la articulación de una poética particular a Paz. El poeta reflexiona acerca del arte de los demás en parte para desarrollar y perfeccionar su propia obra.

Paralelo a los ensayos sobre el arte visual, se hallan los poemas sobre obras plásticas y los creadores de éstas. Aunque el tema del arte gráfico está presente a lo largo de la obra de Paz, la serie "Visto y dicho" de su último poemario, *Árbol adentro*, marca un hito notable. Los poemas de este apartado, además de constituir elogios a varios artistas y homenajes de obras particulares, son en gran medida exploraciones sobre los actos de ver, representar, crear e interpretar, tanto gráfica como literariamente. Cito como ejemplo el poema "Cuatro chopos" dedicado a Claude Monet, en que el hablante poético asemeja la representación pictórica del cuadro *Les Quatre arbres* con la estructuración del poema:

> —como esta línea que no acaba de escribirse
> y antes de consumarse se incorpora
> sin cesar de fluir pero hacia arriba:

los cuatro chopos. (*Obras completas* XII 153)

El uso del espacio gráfico de la página indica que el poema fue escrito para ser leído visualmente, de modo parecido a la 'lectura' visual que se hace de una pintura. Hay una relación implícita entre el objeto concreto que es la obra plástica con tres dimensiones y el poema en tanto que una realidad hecha de lenguaje. Por una parte, esta relación es sugestiva de una dinámica fundamental en la escritura de Paz. En los ensayos y poemas de este autor sobre el arte visual, se nota que la distancia y la diferencia entre "lo visto" (las cosas, el mundo y las representaciones plásticas) y "lo dicho" (el lenguaje, el diálogo y la literatura) forman una de las fuentes básicas que nutre todo tipo de impulso creador. De este modo "Cuatro chopos" pertenece a una categoría que identifica Dore Ashton, experta historiadora del arte además de estudiosa y amiga de Paz. Dicha categoría es la de los poemas en que el mexicano responde al arte visual a través de un proceso comparable a la traducción: "Paz ofrece una respuesta a algo que ha visto con sus ojos […] Esto lo traduce, pues como él dice, todas las obras de arte son lenguajes. Sus traducciones adelantan divagaciones y a veces comentarios sobre el proceso artístico" (Ashton 439). Hacer a través del lenguaje que la naturaleza, la pintura y el poema coexistan e interaccionen es poner de relieve unas coincidencias que laten entre tres esferas supuestamente separadas:

Aspirados,

por la altura vacía y allá abajo,

en un charco hecho cielo, duplicados,

los cuatro chopos son un solo chopo

y son ninguno. (*Obras completas* XII 153)

Un logro del poema es su capacidad para revelar la unidad de la misma manera en que la metáfora hace aflorar relaciones ocultas entre elementos dispersos. A través de este proceso de

hacer metáforas, que está en la base de los actos poéticos y artísticos en general, se llega momentáneamente a un tercer estado basado en la (re)unión a la vez primaria y novedosa.

Nuestro enfoque en la colaboración permite un acercamiento a *Discos visuales*, *3 Notations/3 Rotations* y *Figuras y figuraciones* como obras en que arraigan las expresiones más representativas de toda la poética paciana. En primer lugar, la vasta indagación que Paz hace en el lenguaje y las posibilidades de la expresión, la reflexión y la representación artísticas está vigente en los tres proyectos. Es más, como Paz escribe en *El arco y la lira*, "[t]odo es lenguaje" (20). En el mismo texto, Paz plantea que "[l]a experiencia poética es una revelación de nuestra condición original" (154). Lo que él llama la experiencia poética se desarrolla a partir de todas las artes: "[u]na tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya" (18). Como el amor, las obras de arte operan "como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados" (22).

2.2. Distinción entre las obras en colaboración y las obras ilustradas

Debemos distinguir entre el tipo de trabajo llevado a cabo intencionalmente como un proyecto de co-autoría y otros en que un participante interviene más tarde para acompañar un proyecto ya realizado. Hugo J. Verani incluye una lista de 40 títulos en su *Bibliografía crítica de Octavio Paz* donde aparecen "*livres d'artiste*, ediciones de lujo, limitadas, o fuera de comercio, libros para niños y pliegos sueltos" (41). Sin embargo, solamente tres de los títulos de esta lista, precisamente los de las obras que estudio en el presente capítulo, son proyectos en que el poeta y los respectivos artistas visuales colaboran directamente. Por ende, sostengo que *Discos visuales*, *3 Notations/3 Rotations* y *Figuras y figuraciones* pertenecen a su propia categoría. Debido a que son proyectos colectivos emprendidos intencionalmente por co-elaboradores, esas obras difieren

de las otras publicaciones en que el arte visual se añade a ciertos textos de Paz previamente editados. Por ejemplo, Vicente Rojo diseña dos libros-objeto, *Marcel Duchamp* y *Apariencia desnuda*, donde se vuelven a editar los ensayos de Paz sobre Duchamp.[39] Hay otros proyectos de la misma índole en que un artista crea una respuesta visual para acompañar algún texto de Paz que existe desde antes. Tal es el caso de *Obsidian butterfly = Mariposa de obsidiana*. Brian Nissen creó un códice para acompañar el poema de Paz, que originalmente se había publicado en *¿Águila o sol*? El texto se publicó de nuevo en una edición de lujo que contiene el poema, el códice, una introducción de Dore Ashton, traducciones de Luisa Valenzuela y Eliot Weinberger, una grabación de la lectura del poema y acompañamiento musical. La exhibición correspondiente se mostró en el Museo Rufino Tamayo de la ciudad de México en 1983. Entre los artistas visuales que crearon complementos visuales realizados ulteriormente a la composición de varios poemas de Paz están Adja Yunkers, Antoni Tàpies, Robert Motherwell, Cy Twombly, Balthus y Juan Soriano. No quiero inferir que este tipo de respuesta creativa sea destinada a la esfera de acompañamiento gráfico sin capacidad de arrojar luz sobre el poema. Al contrario, el diseño plástico puede constituir no sólo un gesto artístico de por sí, sino también una interpretación que ilumina en los tres sentidos de la palabra: esclarecer, embellecer e ilustrar. Empero, insisto en que los proyectos de este tipo no influyen en el proceso creativo ni en la poética de Paz en el momento de escribir los textos en cuestión, simplemente porque él no pensaba en esos poemas como partes de proyectos colectivos mientras componía.

[39] En 1960 Rojo funda Ediciones Era en compañía de José Azorín, Jordi Espresate y Quico Espresate. Allí Rojo desempeña el papel de director artístico amén de trabajar en el consejo editorial. Para el proyecto *Marcel Duchamp*, Rojo se inspiró en una creación del artista francés en que éste hizo un libro tridimensional que contenía reproducciones de varias obras, *La Boîte verte* (Entrevista a Vicente Rojo).

2.3. Antecedentes de *Discos visuales*

2.3.1. *Blanco*

Propiamente, *Discos visuales* es la primera obra en colaboración tanto de Octavio Paz como de Vicente Rojo. Sin embargo, no es el primer proyecto en que los dos participan. A partir de 1967, Rojo deja una marca esencial en otra obra de Paz: la primera edición de *Blanco*, que publica la editorial Joaquín Mortiz. El diseño gráfico del libro acentúa el hecho de que el poema es un objeto en que se combinan elementos lingüísticos y visuales. *Blanco* adquiere su presencia física poco común gracias a la distribución en la página de los versos, el uso de los colores negro y rojo en la tipografía y las hojas interconectadas que se despliegan a la manera de un acordeón entre las tapas del libro. El formato evoca los pergaminos, una disposición común de varios textos clásicos de origen europeo, asiático y precolombino. La estructura de los códices aztecas y de otros textos-pergaminos ejemplifica el hecho de que la poesía *ocurre* tanto espacial como temporalmente. En estas mismas líneas *Blanco* cuestiona no sólo el lenguaje, sino el espacio que ocupa el lenguaje escrito, el espacio en blanco y el tiempo necesario para la revisión del objeto-libro y la lectura. Esta observación concuerda con otros análisis de *Blanco*[40] y, lo que es de mayor importancia para el presente trabajo, con interpretaciones de otros textos de Paz en las que los críticos se enfocan en el espacio y el tiempo. Por ejemplo, Verani sugiere que el espacio adquiere una voz propia en *Discos visuales* y *Topoemas*: "the texts are imposed like spaces in movement, simultaneously legible and visible" ("OP and the Language of Space" 631). Por su parte, Jorge Fornet analiza el espacio y el tiempo en los escritos en que Paz trata sobre obras de

[40] Véase Santí (ed.), *Archivo Blanco*, para la historia y las claves interpretativas acerca de *Blanco*.

arte visual (55). Asimismo, Monique J. Lemaître toma en cuenta el espacio y el tiempo al interpretar dos poemas que aparecen en *Discos visuales* ("Análisis" 248-251).

Sin embargo, hay que precisar que los logros de *Blanco* dependen en gran parte de la destreza y la meticulosidad con que Rojo realiza la visión de Paz para este libro. Es decir, el impacto de la poesía de *Blanco* se encarna en la representación material de los versos. El libro como un objeto tangible y movible sugiere que no es posible separar la forma y el fondo ni de *Blanco* ni de cualquier obra de arte, independientemente del género. Rojo aceptó ayudar a su amigo Joaquín Díez-Canedo, el fundador y encargado de la editorial Joaquín Mortiz, para armar el libro según las muy precisas instrucciones que Paz envió desde la India. Dice Rojo: "interpretamos lo que Octavio quería tipográficamente […] él tenía las cursivas, él tenía el color, él tenía todo, pero había que darle la forma tipográfica adecuada" (Entrevista).[41] Hay que especificar que un diseñador gráfico que interpreta los deseos de un autor ocupa un puesto de poder e influencia, hasta en los detalles más mecánicos. Como Verani explica, la tipografía puede crear el tono de toda una obra: "typography establishes a dialogue between the word and the white space of the page; it sets up a visualization of the poem" (633). Evidentemente, la precisión de las instrucciones de Paz demuestra que el poeta estaba consciente del efecto total que esperaba lograr con *Blanco*. Al mismo tiempo él sabía que el aporte de las personas que iban a realizar su visión, ese factor tan importante, estaba fuera de su alcance. Paz dio voz a esta realidad al escribirle a Rojo sobre *Blanco*: "[c]uídalo como a la niña de tus ojos, por favor" ("La fragua de dos libros" 123).

[41] Hice una entrevista grabada con Vicente Rojo en agosto de 2009. Él me ha otorgado su permiso para citar de la transcripción original en esta tesis. He preparado con Rojo otra versión corregida de la entrevista destinada a publicarse en el futuro.

En una hoja suelta insertada en el libro *Blanco*, se señalan distintos métodos de lectura posibilitados por la distribución de los versos. El crítico José Miguel Oviedo advierte que a partir de la edición de *Salamandra* en 1962, se inicia una nueva etapa en la obra de Paz, donde el poeta "descubr[e] la otra dimensión de la poesía: la espacial, que supon[e] un distinto arreglo del texto ante los ojos del lector para explorar las posibilidades que se crean cuando se presenta el poema como algo visible, además de legible" (105). Oviedo indica que *Blanco* representa la cima de aquella corriente en la obra de Paz. Escribe que en ese libro: "Paz hizo del poema un verdadero objeto visual sometido a nuestra contemplación, entendimiento y sensibilidad" (114). Empero, Paz iba a publicar otras obras en las que seguiría explorando la poesía como un arte sonoro, escrito y visual.

2.3.2. *Topoemas*

La situación de aplicar normas para el diseño gráfico a partir de órdenes detalladas se repitió con la preparación de *Topoemas*, texto publicado por Ediciones Era en 1971. Se evidencia en las cartas reproducidas en "La fragua de dos libros" que Paz ya trabajaba en 1968 con Rojo, ya que éste figura como editor en Era. En la correspondencia entre el poeta y el artista, Paz menciona *Topoemas* paralelamente con *Marcel Duchamp* y *Discos visuales* en varias ocasiones. Aunque el libro parece estar listo para editarse según una carta de Rojo fechada al 17 de junio de 1968 ("Fragua" 156), *Topoemas* tarda hasta 1971 en ser publicado. La demora se explica sin duda por los numerosos traslados que hizo Paz después de renunciar de pronto a la embajada en Delhi en octubre de 1968 como protesta en contra de la violencia estatal cometida en Tlatelolco. Desde la India, Paz le mandó a Rojo los seis poemas-dibujos destinados a aparecer en *Topoemas*. Rojo clarifica que Paz había dibujado sus propios poemas concretos, entonces el trabajo de diseño constaba:

> no tanto de dibujar [los caligramas], porque algunos quedaron idénticos, pero sí acompañar la tipografía. Entonces […] le mandé una versión o me contestaba diciendo no, esto tiene que ser en mayúsculas, pues yo ajustaba las mayúsculas así que sí, fue un trabajo de ajuste tipográfico, más que nada. No había mucha participación mía más que en el sentido de redondear lo que él quería hacer. Quedó todo como muy claro. (Entrevista)

2.4. Los discos: "poesía en movimiento"[42]

La preparación de *Discos visuales* también se llevó a cabo por correspondencia epistolar entre Paz en la India y Rojo en México. Tal como había ocurrido con *Blanco* y *Topoemas*, Paz conceptualizó y le propuso a Rojo el proyecto de *Discos visuales*.[43] *Blanco* es el antecedente más obvio por ser un poemario que tiene un fuerte componente de movimiento y que apela a la intervención del lector. *Discos visuales* también está íntimamente relacionado con *Topoemas* por ser otro lugar de encuentro entre versos escritos y representaciones pictóricas. No obstante, el método y la ética del trabajo que Paz y Rojo iban a emprender con *Discos visuales* representarían una nueva orientación para ambos participantes. *Discos visuales* consiste de una funda, parecida a la carátula de un elepé, que contiene cuatro discos. Cada uno está formado por dos círculos de cartón conectados en el centro por un ojete. La capa superior de cada disco contiene aberturas. La rotación de la cartulina de arriba permite ver el texto impuesto en la capa inferior cuando se

---

[42] Este apartado toma prestado el título de la antología de poesía mexicana editada por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Queda claro que *Poesía en movimiento* conlleva una fuerte indicación de la poética de nuestro autor. En estas mismas líneas se destacan otros títulos como "Poesía de soledad y poesía de comunión", "Los signos en rotación" y *La otra voz*.

[43] La correspondencia de Paz y Rojo alrededor de *Marcel Duchamp* y *Discos visuales* se reproduce parcialmente, junto con diagramas que Paz dibujó y le mandó a Rojo, en "La fragua de dos libros". Es más, Vicente Rojo reproduce algunos diagramas de Paz junto con fotos de los discos en su libro *Alas de papel*. Aunque *Discos visuales* es una obra difícil de conseguir, se puede consultar una foto de los componentes de la obra en: http://cvc.cervantes.es/img/libros_cortazar/formato_paz_discos.jpg.

alinean los dos cartones en distintos puntos. Los discos se giran en el sentido de las agujas del reloj y según los números ascendentes que aparecen en cada ventana. Paz conceptualizó el proyecto a partir de un objeto de promoción que se giraba para revelar información sobre una línea aérea (*Alas* 29). El poeta compuso cuatro textos que iban a formar parte de un disco cada cual, además de establecer el orden siguiente de la lectura de los poemas: "I. Juventud", "II. Pasaje", "III. Concorde" y "IV. Aspa". De nuevo, Paz le envió descripciones, instrucciones y esquemas pormenorizados a Rojo. En la carta citada a continuación, Paz enfatiza la relación entre los discos y la evolución de la poesía, además del concepto de *Discos visuales* como una diversión para los receptores de la obra:

> mi proyecto introduce un elemento de movimiento que la poesía concreta generalmente no tiene; al mismo tiempo, evita caer en la imagen a la manera surrealista. [….] Otra característica que los distingue tanto de la poesía concreta y del surrealismo como del cine: la intervención, así sea mínima, del lector. Para leer, el lector tiene que poner en movimiento un aparato muy simple, un verdadero juguete. Me explico: mi idea es editar pequeños objetos circulares formados por los discos. El disco superior está provisto de dos o más ventanas o aberturas; el disco inferior contiene el texto impreso. Al hacer girar el disco superior aparece, por la ventana, un fragmento del texto impreso en el disco inferior; otro giro deja aparecer otro fragmento y así sucesivamente. ("Fragua" 128)

Vuelven a surgir unas reglas semejantes en la carátula de *Discos visuales*, dirigidas esta vez hacia el lector-observador de los discos: "[l]a lectura se inicia con el número 1 dentro del círculo superior que figura en cada disco; prosigue en el sentido de las manecillas del reloj y sólo termina al aparecer en el círculo inferior la palabra FIN". Estas instrucciones parecen negar que

Discos visuales sea una obra surrealista, ya que indican que el azar no tiene lugar dentro del proceso de la revelación de los poemas. Al contrario, el trabajo está sujeto a un método de lectura ordenado y claramente expuesto. De hecho, la experiencia del lector con los discos se estructura a partir de la planificación y ejecución cuidadosas de esos objetos por parte del autor y del artista visual. Entonces, tocar y leer los discos son actos re-creativos que conducen a la plenitud del trabajo de Paz y Rojo. Por consiguiente, el lector no desempeña un papel digno de considerarse verdaderamente creativo. La lectura no completa el arte realizado por Paz y Rojo, sino que permite que ese arte se cumpla. Como explica Enrique Pezzoni, la lectura de *Discos visuales* requiere un "desciframiento" de objetos y palabras (262). La necesidad de ese tipo de lectura e interpretación es un componente de los discos mismos, ya que han sido planeados para anular la posibilidad de formular configuraciones arbitrarias: "[h]emos sido un elemento más entre los que el poeta ha combinado [….] hemos sido una estrategia entre las utilizadas para que el mensaje nos sea destinado" (Pezzoni 263). Según esta interpretación de *Discos visuales*, a pesar de que el lector pueda poder los discos en movimiento, la experiencia de relacionarse con los objetos poéticos está predeterminada por Paz y Rojo. No obstante, el lector no está obligado a leer los discos en el orden señalado, ni de manipular los discos en el sentido indicado. El azar puede ser un factor de la lectura de *Discos visuales*, y tanto más a razón de la singularidad de la obra. Al sacar los discos de la funda, el lector experimenta el efecto visual de los discos que fascinan con su forma, sus colores y su movimiento. A pesar de las reglas, *Discos visuales* también le confiere al lector cierta libertad comparable, por ejemplo, al acto de abrir un volumen en cualquier página y leer una palabra o un pasaje al azar. En este sentido, la explicación de Patnaik sobre la obra como un proceso sujeto al cambio resulta muy aplicable para la recepción estética de *Discos visuales*.

2.4.1. El círculo y la música

Los motivos circulares son prevalentes a lo largo de los escritos de Paz, y no solamente en las obras más visuales del poeta, como demuestra Frances Chiles en "The *Buildungsreise* of Octavio Paz". Klaus Meyer-Minnemann arguye que el poema circular "Cifra", uno de los *Topoemas*, debe considerarse como un precursor a *Discos visuales* a causa de su forma. Aunque "Cifra" es un texto bidimensional en la página, sugiere la rotación. Según Meyer-Minnemann, esta insinuación: "forma un aspecto importante de la intención de sentido" (1132). Pezzoni argumenta que con *Discos visuales*, el interés del poeta mexicano por la forma y el movimiento de los círculos se materializa más que en cualquier otra obra (262). En la misma línea, Saúl Yurkievich observa que la poética circular de Paz alcanza nuevas cotas en *Discos visuales*: "la metáfora de los 'signos en rotación' se concreta en una realidad instrumental" ("La topoética de OP" 469). Efectivamente, *Discos visuales* hace pasar el círculo más allá de la página, y de ese modo adquiere un estatus tridimensional al costado de la poética paciana de los signos y significados rotativos.

Tradicionalmente los círculos se asocian con la perfección y la eternidad. Ya sólo la forma permite que el centro de un círculo adquiera una prominencia especial (Arnheim, *Power* 75-79). Desde luego, el centro de cada disco de Paz y Rojo es un ojete. Este humilde aparato de juntura pone de relieve la importancia de la mecánica de *Discos visuales*. Es decir, aquel componente que permite el movimiento de los cuatro discos es lo que hace que el proyecto sea excepcional. Al analizar los puntos céntricos en el arte visual, el psicólogo e historiador de arte Rudolf Arnheim arguye acerca del papel crucial que desempeñan a menudo los elementos más pequeños (*Power* 113). En *Discos visuales*, la parte más físicamente mínima de los discos es el eje en que gira cada poema. La forma y el diseño de los discos sirven como un marco dentro del cual la

poesía se convierte en una experiencia, gracias al sencillo funcionamiento de un constituyente central que está en el corazón de la obra.

Considerada en relación con *Blanco* y *Topoemas*, parte de la unicidad de *Discos visuales* se basa en la alusión explícita que hace esa obra a la música. Publicados en 1968, los discos de Paz y Rojo se asemejan por su forma, su tamaño y su presentación en carátula con los elepés, la tecnología más contemporánea en aquel entonces de las grabaciones musicales. Los elepés también deben ponerse en marcha con la ayuda de un tocadiscos por la persona que escucha. A su vez, este individuo experimenta la interpretación de una composición musical, una lectura literaria u otro tipo de grabación.[44] Es tentador hablar de la musicalidad de la poesía, pero como se trata aquí de la poesía concreta y no de una grabación, esta musicalidad particular es silenciosa. Los discos visuales, como las grabaciones, contienen representaciones interpretativas que solamente pueden tener lugar en el tiempo. Así, la dimensión temporal es tan importante como el espacio visual y el movimiento inherente de *Discos visuales*. Asimismo, la musicalidad pictórica es un tema estudiado en relación con la obra de Rojo en general. Alberto Ruy Sánchez asemeja el proceso artístico de Rojo con una "orquestación" de las formas visuales ("El grano" 82), mientras que Jaime Moreno Villarreal percibe cierta musicalidad en todas las obras colectivas en que ha participado Rojo. Aquél considera que ese efecto se alcanza por el método de trabajar en conjunto:

> Los valores musicales de las obras compartidas por Rojo, es decir aquel tercer grado del encuentro entre artistas, se fundan en la armonía: la estructuración de acordes de texto e imagen, a veces perfectos, a veces disonantes, manejados como

[44] En la misma época Paz grabó algunos poemas suyos en la serie *Voz viva de México*. En la década de los 90, realizó otras grabaciones de su poesía en tres discos compactos titulados *Travesías*.

> objetos de lectura en cada página, que traban enlaces con otros acordes en páginas sucesivas. (17)

Quizás ese mismo potencial que la obra de Rojo conlleva sea lo que le hubiera atraído tanto a Paz para que éste le propusiera al artista visual colaborar en los discos. Paz reconocía en Rojo una capacidad para contribuir independientemente a *Discos visuales* de una manera que iba a mejorar el proyecto. Al proponerle los discos a Rojo, Paz expresó su respeto por la obra del artista, así como su fe de que los dos iban a realizar una obra notable. El poeta le escribe al pintor: "debo decirte por qué tu colaboración me parece indispensable: al ver tu pintura, primero en México y ahora en Delhi, comprendí que tú eras la única persona que podría colaborar conmigo. Nuestras búsquedas se cruzan. Creo que juntos podríamos hacer de veras algo importante" ("Fragua" 127). Paz ya tenía pensado el aparato y movimiento de los discos, además de los versos que aparecerían en los cuatro objetos rotativos. En una carta, le aclara a Rojo que éste tiene libertad para escoger "los colores, dibujos, signos, etc. […] los tipos de imprenta, sus distintos tamaños, la disposición tipográfica, etc. Igualmente la forma de las ventanas y su número" ("Fragua" 129). Trabajar en el proyecto colectivo es también un estímulo para el arte en general de Rojo, como se evidencia cuando éste le escribe a Paz que los discos le han "sugerido algunas ideas pictóricas" ("Fragua" 156).

Ahora bien, hay que reconocer que a pesar de lo positivo de participar en *Discos visuales* para Rojo, aquél no es un proyecto en que ambos artistas disfrutan de la misma categoría de libertad o autoridad. Cuando Paz sugiere el proyecto, su aporte poético ya está preparado y entonces cerrado ante cualquier posibilidad de intercambio creativo. En otras palabras, sólo las contribuciones visuales son materia para el diálogo y el debate. Rojo describe que recibió la carta en que Paz proponía que los dos colaboraren con mucha sorpresa: "por supuesto que estuve muy

contento y me parecía pues un trabajo que tenía que hacer muy bien hecho, ¿no? Estar a la altura de Octavio, pues era muy…me exigía mucho" (Entrevista). Una comparación de los bocetos originales de Paz con el libro-objeto impreso revela que Rojo sí intervino para representar fielmente las ideas de Paz al mismo tiempo que trabajaba para mejorar el funcionamiento de los discos, la disposición y forma de las aberturas, y especialmente la selección de los colores usados y dibujos añadidos. De todos los discos, "Aspa" plantea mayor dificultad en cuanto a su diseño. Sobre ese disco Paz incluye distintas soluciones con 10 esbozos en una carta a Rojo ("Fragua" 144-153). Después de considerar adicionales propuestas para "Aspa" (156-160), el autor y el pintor llegan a coincidir en una de Rojo. Paz le escribe a Rojo: "después de pensarlo mucho (yo también tenía mis dudas al principio) creo que tu solución […] es acertada" (160).

2.4.2. Prácticas y éticas de la co-autoría

Rojo es indudablemente un artista visual que se siente atraído por el lenguaje poético. Su obra se caracteriza en parte por una tradición de emprender lo que él llama una "obra compartida" con escritores, casi todos poetas.[45] Celebra esta práctica con la publicación del libro *Alas de papel*, donde escribe: "[t]engo enorme respeto por las palabras, más cuando éstas forman parte de un poema" (11). Rojo también enfatiza su valorización de los escritores con quienes ha trabajado a lo largo de los años (Entrevista). Ciertos críticos identifican en la obra de Rojo en general un rasgo letrista. Esto es lo que Ruy Sánchez llama "[e]l grano de la voz en la pintura de Vicente Rojo" en su ensayo del mismo título. Según Jaime Moreno Villarreal, las "cualidades de escritura" (13) se manifiestan en la obra visual al lado de otras actividades que Rojo asume:

[45] Parte del subtítulo de *Alas de papel*, "Obra compartida con […]", inspira el título de la presente tesis.

> Lector voraz de literatura y amigo de escritores, creador de tipografías, virtuoso diseñador de planas, carteles, revistas y libros, socio fundador de una de las casas editoriales más importantes de México, Rojo ha sabido conferirle a la escritura valor de la imagen. Oficial de la letra impresa, la literatura es también lo suyo. (Moreno Villarreal 13)

Junto con la experiencia adquirida a través de los años, Rojo ha formulado su propia filosofía del trabajo creativo en colaboración. Como artista gráfico, Rojo considera que los colaboradores estéticos deben cada uno emprender caminos separados aunque relacionados. Conforme con esta imagen, él describe las contribuciones a *Discos visuales* como "dos líneas paralelas que se van entrecruzando" (Entrevista). Además, Rojo da a entender que la amistad es una relación ideal desde la cual establecer una obra compartida. Como él apunta, casi todos sus proyectos colectivos se arraigan en la amistad: "los he hecho con amigos […] un par de veces me han pedido cosas y si no han sido mis amigos, pues me he hecho amigo de ellos" (Entrevista). Asimismo, Rojo indica que él y Paz entablaron una amistad estrecha a partir de la creación de *Discos visuales*. Sin duda, la amistad es una relación propicia a partir de la cual crear el tipo de obra que Rojo considera como un proyecto colectivo cumplido. Cuando se respeta la libertad de los participantes, no hay cuestión de que el arte visual ilustre un texto, ni de que un texto diserte sobre el arte que lo acompaña (Entrevista). Al contrario, se idealiza que una obra verdaderamente "compartida" sea el producto natural de una relación entrañable entre colaboradores que intercambian y comparten entre ellos como coetáneos, amigos o hermanos artísticos. Ésta es la visión que Rojo promueve con *Alas de papel*. Sin embargo, no es necesariamente la realidad de *Discos visuales*, como explico a continuación.

Rojo describe que la idea de Paz para *Discos visuales* "era un trabajo en común, o paralelo" (Entrevista). En la solapa de la obra se indica a Rojo como diseñador, pero el nombre de Paz se da como el único autor de *Discos visuales*.[46] Rojo aclara que Paz quería que los dos firmaran la obra, pero que después de la renuncia súbita de Paz a la embajada mexicana en Delhi, Rojo cambió de idea. Dice al respecto: "Octavio había adquirido un nivel no solamente poético sino incluso con su renuncia a la embajada, un nivel al que yo no me sentía capaz de acompañar […] me pareció que era un abuso de mi parte ponerme al mismo nivel de él" (Entrevista). Rojo todavía estaba en una etapa temprana de su carrera cuando trabajó en *Discos visuales*. En nuestra entrevista, el artista expresó claramente su respeto y admiración ante la renuncia del puesto diplomático de Paz. Este gesto de solidaridad con los estudiantes manifestantes en la ciudad de México cambió el rumbo de la vida del poeta, ya que éste nunca más iba a volver a ser embajador de un gobierno cuya violencia había rechazado y denunciado. Rojo explica que su decisión de no firmar *Discos visuales* como co-creador se basaba en la incomodidad que sentía. El artista no quería parecer que se aprovechaba de la atención que Paz recibía en aquel momento, no sólo en las artes sino políticamente. Parcialmente a través de su reticencia personal y especialmente por medio del diseño gráfico, Rojo se aseguró, aun desde el ambiente de aquel momento tumultuoso, de que la poesía de Paz fuera el verdadero centro de *Discos visuales*. Logró tal meta al interpretar las ideas y los deseos del poeta al mismo tiempo que hacía sus propias sugerencias y tomaba decisiones al ejercitarse como artista gráfico. Dice Rojo:

[46] Se aprecia el impulso por reconocer el gran aporte de Rojo, por ejemplo en la *Bibliografía crítica de Octavio Paz,* donde Verani describe *Discos visuales* en términos de "poesía espacial" y nota la "[r]ealización artística de Vicente Rojo" (14).

> A mí me pareció que para algo que iba a ser un manual, que no es como una pintura que queda en una pared, […] debía tener un color un poco más vivo, más atractivo para que al moverse, jugara y contrastara con la tipografía [….] Me acuerdo que [Paz] quería que [la obra] fuera un objeto y que tuviera presencia, y que le diera más valor a los recuadros donde salen las letras, el poema. Así para no hacer algo que quedara muy perdido, sino que la lectura fuera fácil sobre blanco [….] El color contaba [….] (Entrevista)

Estos comentarios describen una dinámica que fundamenta la ética de la creación artística plural según Rojo. En dicho tipo de proyecto, el trabajo se lleva a cabo "sin que el artista ni el poeta pierdan su propia figura, su propia personalidad, su propio carácter" (Entrevista). Así es que Rojo selecciona unos colores saturados, muy vivos y que contrastan con el gris también presente en los cuatro discos para honrar el carácter juguetón de estos objetos. El artista cuenta que resolvió el reto con "colores que [él] entonces usaba, que son el rosa, el magenta, el morado, negro, rojo…un poco ésa es la gama" (Entrevista).[47] La selección de los colores llega a ser un ejemplo de cómo Rojo infiere la creación de las obras compartidas. La libertad de los participantes es un principio fundamental de la poética colectiva según Rojo, como lo es además la lealtad al temperamento artístico de uno mismo. Rojo insiste en la necesidad de "dejar a que cada uno, que unidos en un tema, pero que a cada quien desarrollara su propia visión. Que es, digamos, lo mismo que los discos. Los discos son obras de Octavio, pero la visión fue mía" (Entrevista). Esta observación enigmática, pronunciada más de 40 años después de la creación de la obra en cuestión, demuestra cuán profundamente el plan inicial de Paz para *Discos visuales* se

[47] Hay que mencionar dos colores adicionales que crean un impacto fuerte en *Discos visuales*: el de naranja y el azul eléctrico.

transformó debido a las contribuciones de Rojo. Por un lado, los discos físicos fueron hechos a mano por Rojo, aunque quedaron bibliográficamente atribuidos a Paz. De acuerdo con el comentario de Rojo, el poeta es también el autor de los discos en el sentido de que Paz imaginó esos objetos antes de que llegaran a existir. Por otro lado, Rojo se hace dueño de su visión personal, conforme con su papel de ingeniero de los discos. Entonces, gran parte del trabajo de Rojo consiste en imaginar por su parte las imágenes indicadas por Paz y de transformarlas en objetos materiales. La mirada del artista visual contribuyó a que las formas, los mecanismos y los colores de la obra se lograran. Las afirmaciones más paradójicas de Rojo sobre la colaboración artística se relacionan con lo que Miguel Casado identifica como una inmanente contradicción del arte colectivo: "el doble vínculo de implicación y distancia" (151). La poética paciana de la poesía como otra voz se vuelve más matizada en la presencia de los ojos y manos de otros artistas. Trabajar con otra(s) persona(s) representa una oportunidad para establecer relaciones con otras perspectivas y, a la vez, para trazar firmemente el camino artístico de uno mismo. Los colaboradores artísticos se juntan al mismo tiempo que guardan las distancias entre ellos por medio de su participación en un proyecto compartido.

2.4.3. Los discos como modelos para la lectura

El diseño estético de *Discos visuales* sirve como un aparato dentro del cual se despliega la poesía, en el sentido de abrir alas, velas o documentos, y desarrollar talentos y encantos. El impacto de los discos se hace patente debido a la interacción de sus partes constitutivas. Estudiar el efecto que conllevan ciertos versos del poemario sería hablar nuevamente del recurso rotativo que es enteramente inseparable de las palabras que aquél revela poco a poco. Ya que los poemas se concibieron junto con el plan de los discos según demuestran los primeros esbozos de Paz ("La fragua"), no es lógico separar las palabras de su contorno plástico. A lo mejor esta

clarificación sirve también para explicar por qué *Discos visuales* está ausente en las *Obras completas* de Paz.[48] Sin la mecánica del elemento plástico, los poemas no alcanzan su plena expresión.

Discos visuales apoya un principio de la poética colectiva planteada en el primer capítulo de esta tesis. La poesía se presenta como un acto, algo que debe hacerse en vivo, y la lectura es una parte integral de tal creación. En *El arco y la lira*, Paz considera dos aspectos del acto poético: "el crear poemas del poeta y el recrearlos del lector" (148). No olvidemos que Paz mismo determina la estructura de la experiencia de la lectura de los discos. En primer lugar, Rojo, como lector de los poemas, cartas y diagramas de Paz, debe interpretar y recrear lo que el poeta le comunica al mismo tiempo que crea su propio objeto artístico. El lector-observador de *Discos visuales*, en segundo lugar, asume un papel modelado a partir del gran ejemplo que proporciona el aporte de Rojo a la visión original de Paz. Es decir, el lector re-creativo debe poner los discos en movimiento y así hacer que la poesía se extienda en el sentido de *performance*, lo que implica una representación interpretativa. El lector-observador hace que los discos lleguen a ser parcialmente suyos a través de su participación en la activación de los objetos. En teoría, los acordes de la creación de las obras colectivas, como los de la música y del lenguaje poético, existen sin que sea necesario que nadie los oiga. Empero, una música que no se toca es como un poema que aunque escrito, nunca llega a ser leído y así re-creado. La participación del lector-observador complementa, reanuda y recomienza continuamente el

[48] Aunque los poemas "Pasaje", "Concorde" y "Juventud" se editan nuevamente en el poemario *Ladera este*, el efecto que tienen como componentes de *Discos visuales* no se vuelve a producir en las *Obras completas*. Comento este tema más tarde en el presente capítulo.

círculo creativo iniciado en *Discos visuales*. Con esta obra, tomar parte a través de la lectura, la contemplación y la interpretación circulares es también asegurar que la obra nunca se acabe.[49]

2.5. *3 Notations/3 Rotations*[50]

Discos visuales sirve como un tipo de modelo para *3 Notations/3 Rotations*. Esta obra, publicada seis años más tarde, es un proyecto compartido entre Paz y Toshihiro Katayama, un artista gráfico de origen japonés. La relación entre las dos obras se caracteriza por una mezcla de conexiones y desviaciones. *3 Notations/3 Rotations* cuenta con tres cartones cuadrados y rotativos dentro de una caja. De modo parecido a los discos de Rojo, cada cuadrado se forma por dos capas que se juntan en el centro con un ojete. La capa superior de cada cartulina se hace girar para destapar progresivamente el poema correspondiente de Paz. Al mismo tiempo se revelan diferentes disposiciones de los objetos fabricados por Katayama, que contienen cuadrados, triángulos, rectángulos, octágonos y prismas.

Katayama demuestra una predilección por el cuadrado en otros proyectos también. Escribe en *Visual Construction* sobre la facilidad con que es posible transformar los cuadrados: "if the three basic shapes, the circle, the triangle and the square, are each turned 45°, then only the square seems entirely different in image and size from the original. It is even referred to differently, as a diamond shape" (25). Es más, el cuadrado comparte una característica principal con el círculo, puesto que ambas formas son simétricas en el centro (Arnheim, *Power* 94). Sin embargo, el centro de un cuadrado es menos estable que el de un círculo. Por eso, Arnheim describe el punto céntrico de un cuadrado en términos de un espacio de intersección: "more

---

[49] Se verá en el capítulo siguiente que Paz sugiere otros sistemas de lectura geométrica con los avatares del poemario *Renga*, uno horizontal y otro vertical.

[50] Esta obra es todavía más difícil de conseguir que *Discos visuales*. Sin embargo, algunas representaciones fotográficas de *3 Notations/3 Rotations* se encuentran en: http://www.studio7arts.org/index.php?/projects/3-notationsrotations/

nearly a crossing" (95). El crítico articula una percepción que apoya la de Katayama en cuanto al potencial implícito de los cuadrados para la transformación. Asimismo, Arnheim explica que estas formas geométricas son fácilmente alteradas: "more easily persuaded to slide along one of their axes" (*Power* 101). Esta descripción de la inestabilidad central del cuadrado es notablemente apta dentro del contexto de los diseños de Katayama, donde abundan los cambios improvistos de una forma a otra. La estructura tridimensional de los tres poemas concretos de *3 Notations/3 Rotations* sugiere una alegría juguetona. Como Arnheim señala, estos objetos: "are not subject to the tyranny of the vertical and the horizontal. There is no right side up" ("Words" 114). El lector-observador de *3 Notations/3 Rotations* está libre para hacer girar y mover los cuadrados de cualquier manera. Además, es posible acercarse a los textos de Paz en cualquier orden y cualquier combinación, puesto que ni las cartulinas ni las aberturas que enmarcan las palabras están numeradas.

Paz escribe que con *3 Notations/3 Rotations*, él "rep[itió] con variantes la experiencia de los *Discos visuales*" (*Memorias* 58), a pesar de las diferencias sustanciales que distinguen estas obras, tanto en la creación como en el contenido. Por su parte, Katayama ya había creado obras previas a *3 Notations/3 Rotations* que incluyen aberturas e inspiran la participación de los observadores por ser objetos móviles de arte o sea, invitaciones al juego (*Visual* 74). Desde antes de la colaboración con Paz, estas profundas resonancias entre *Discos visuales* y la obra de Katayama son tanto más impactantes si se las considera en relación con un comentario del artista japonés.[51] Éste afirma que no sabía que Paz tenía experiencia previa con la poesía concreta en el

[51] Hice una entrevista en inglés por teléfono con Toshihiro Katayama en marzo de 2010. Puesto que hablamos sin usar ningún aparato de grabación, parafraseo los comentarios de Katayama. Baso mis palabras en extensos apuntes que tomé durante la entrevista.

momento de trabajar en *3 Notations/3 Rotations*.[52] El trabajo de Katayama demuestra una gran sensibilidad hacia las poéticas asociadas con la obra de Paz, y especialmente en lo que concierne el proyecto que éste creó con Vicente Rojo. Katayama describe una serie pictórica suya, *Poem of the Square*, con palabras que subrayan el parentesco entre el arte visual y la poesía al mismo tiempo que revelan un gusto por los signos opuestos, otra gran característica de los escritos de Paz: "[o]pposites—control and freedom, contradiction and harmony—exist here simultaneously, and give rise to a little poetry. Is it a coincidence that poetic forms like the *waka* and *haiku* also have mathematical rules?" (*Visual* 80).[53]

Katayama conoció a Paz cuando los dos artistas trabajaban en Harvard a principios de la década de los 1970. El pintor y diseñador autodidacta cuenta que reaccionó inmediatamente y con gusto cuando el poeta mexicano le propuso que los dos colaboraran en algún proyecto. Ellos decidieron juntos que las contribuciones escritas se harían en inglés, la lengua franca de los dos. Dentro de una semana, Katayama completó tres prototipos y se los presentó a Paz. Estas formas movibles de Katayama incluían espacios huecos en que Paz podría insertar pasajes de texto (Entrevista). Al tomar esta iniciativa, Katayama efectivamente invirtió el orden más tradicional de la colaboración entre escritores y artistas visuales, como él explica en *Visual Construction*:

> Generally, in works combining poems and pictures, the poem takes precedence and the pictures are executed with the poems in mind. Some pictures are weakened by their illustrative character, and I find them unsatisfactory. I wanted to reverse this process and therefore handed Octavio my designs before he had written his poems. He told me later that it was very difficult to compose the poetry but that it was

[52] ¿O a lo mejor se habrá olvidado?
[53] En el capítulo siguiente, se indaga en la influencia de la poesía japonesa en la obra de Paz.

> nevertheless an enjoyable experience. When I consider that Octavio wrote the poems for my design, I feel very fortunate. (113)

Katayama observa que: "[i]n most works that move, the movement or change does not go beyond what people can readily anticipate. The works that move beautifully are rare" (*Visual* 80). Debemos ubicar este comentario en relación con *Discos visuales* y *3 Notations/3 Rotations* para enfatizar una diferencia esencial entre estos proyectos. Con *Discos visuales*, Rojo diseña el movimiento de los objetos plásticos para ejecutar el plan de Paz. Después de familiarizarse con los objetos, el lector-observador no se sorprende de que aquellas cuatro formas circulares se muevan rotacionalmente. Por otro lado, el movimiento de los objetos cuadrados de Katayama no sigue un juego anticipado, ya que con cada giro emergen configuraciones radicalmente distintas. Esta característica del trabajo es otra consecuencia de la inversión consciente que hizo Katayama. Si el artista hubiera tenido ante los ojos poemas nuevos de Paz anteriormente a su propio acto de creación, no habría llegado a producir los mismos aparatos.

En una carta a Pere Gimferrer, Paz describe los componentes poéticos de *3 Notations/3 Rotations* como "frases sueltas en el género de Berlitz. (Las escribí directamente en inglés.) Me divierten: no son poesía, ni filosofía, ni humor, ni adivinanzas, sino algo que está entre todo eso" (*Memorias* 58). Esta lista de lo que los aforismos poéticos contenidos en *3 Notations/3 Rotations* no son apunta hacia una explicación parcial de la palabra *Notations* del título. Por cierto, la escritura en este proyecto 'anota' (en el sentido de acompañar y explicar) las figuras de Katayama. Este concepto de la obra también corresponde con la realidad de que la tarea de la escritura se hizo después de la creación de los objetos físicos.

La descripción que hace Arnheim de *3 Notations/3 Rotations* contiene la siguiente observación: "[s]hapes and words breach the disciplines as they try to describe and enrich the

visual world" ("Words" 115). Hay que añadir que el proyecto también busca enriquecer el mundo de la poesía. Un resultado de este tipo de colaboración es la manera en que Paz escribió los poemas específicamente para las construcciones de Katayama. Es todavía más útil considerar que Paz compuso esos textos *dentro* del componente visual lanzado por Katayama. Puesto que los objetos físicos conllevan espacio para los versos, representan un tipo de cobijo estético desde el cual contener o suscitar más arte. En este proyecto, los textos o "anotaciones" adquieren calidades ilustrativas. Efectivamente, esto representa la culminación de la inversión de Katayama, quien me describió el poema "Portrait" como una reflexión de la experiencia que tuvo Paz al hacer mover el objeto visual correspondiente (Entrevista). En otras palabras, se puede analizar "Portrait" como un comentario poético sobre el objeto rotativo. Es más, "Portrait" se refiere simultáneamente a la experiencia de hacer girar el cuadrado de Katayama y a ciertas revelaciones del texto correspondiente. "Portrait" se puede leer de dos maneras: o "looking at me you / are looking / at yourself", o "you looking at me / are looking / at yourself" (citado en *Visual Construction* 115). Como Arnheim explica, la doble función de los centros para unir y dividir hace que ciertas composiciones visuales sugieran el diálogo. Estas obras, escribe Arnheim: "can have the character of a dialogue between parties seeking each other" (*Power* 133). Los pronombres "you" y "me" de "Portrait" evocan a dos personas dedicadas a la creación compartida. Al mismo tiempo, los pronombres sugieren la relación entre los artistas de *3 Notations/3 Rotations* y las personas que interpretan los poemas-objetos, o la de un hablante poético y un interlocutor imaginado. Es posible considerar el lenguaje que emplea Paz en este breve poema como parte de un diálogo mucho más extenso. Es decir, la poesía como otra voz busca un estrado desde la cual cantar. Esta perspectiva da en una clave básica de los proyectos

artísticos colectivos. Tales obras conllevan un potencial para revelar y poner en entredicho los límites de la expresión, del lenguaje, de la autoría, de la inspiración y del intercambio creativos.

2.5.1. La re-invención de textos: re-escritura, traducción y ediciones nuevas

Octavio Paz solía revisar y re-editar distintas versiones de varios poemas y ensayos a lo largo de su carrera.[54] En *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938),* Anthony Stanton advierte que los casos más pronunciados del revisionismo de Paz resultan en cambios trascendentales. La versión original de un texto publicado puede quedarse, después de la aparición de una o más versiones subsiguientes, "sepultad[a] bajo las capas de un palimpsesto" (14). Queda por cuestionarse si distintas versiones de un poema representan el mismo texto o más bien obras diferentes. No hay razón para creer que algún texto sea definitivo. Paz demuestra su plena conciencia de una paradoja inherente de la re-escritura. Como él explica, esta contradicción se basa en la tensión entre el deseo de mejorar una obra y la realidad de que los textos existen fuera del control del mismo creador. Por esa razón, Paz reconoce que sus empeños con la re-escritura son de alguna manera infructuosos:

> ¿por qué me he empeñado en revisar y corregir mis poemas? Creo que los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables; cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos. Sin embargo, la conciencia de la fragilidad de las obras humanas, particularmente de las mías, no ha extinguido mi insensata sed de perfección. [….] a lo largo de los años, a sabiendas de la inutilidad de mis esfuerzos, he corregido una y otra vez mis poemas. Homenajes a la muerte del muerto que seré. ("Preliminar" 18)

[54] La revisión del poema "Pasado en claro" es el tema de un ensayo de Adolfo Castañón, citado al final de esta tesis.

La aseveración de Paz de que "[c]ada cambio es un intento por decir lo que no pudimos decir antes" ("Preliminar" 17) alude al tema de la identidad y la autoría, una relación que se estudia más de cerca en el próximo capítulo. Por ahora se averigua que el ciclo de la escritura y re-escritura es otra clave para analizar los poemas de Paz y al mismo tiempo, para apreciar la poética personal que Paz emplea para reflexionar sobre su obra a través de los años:

> Me siento muy lejos de mis primeros poemas pero los que he escrito después, sin excluir a los más recientes, son respuestas a los de mi juventud. Cambiamos para ser fieles a nosotros mismos. Si no hubiese cambios no habría continuidad. Tal vez el yo es ilusorio: no soy el que fui hace un instante—y saberlo me ata a ese desconocido que fui. La conciencia de ser es un diálogo entre fantasmas, entre un ayer y un hoy evanescentes. Por esto, escribir es inventarse, y al inventarse, descubrirse. Escribir es recobrarse. (17)

Es apropiado situar los poemas que aparecen originalmente en *Discos visuales* y *3 Notations/3 Rotations* dentro de una tradición de la re-escritura y re-publicación. También, es provechoso reparar en que toda la obra poética y ensayística de Paz es una serie de repeticiones con variaciones ensayadas a lo largo de la carrera del autor. Tres poemas de *Discos visuales*, "Juventud", "Pasaje" y "Concorde", se re-editan en *Ladera este*. Estos textos se modifican más que nada en el sentido de que reaparecen sin la armazón rotativa original. "Aspa", el cuarto poema de *Discos visuales*, también se edita en *Ladera este*, ahora como parte del poema "Maithuna".[55] La disposición de los versos en la página todavía evoca el movimiento de la misma manera en que muchos poemas de Paz hacen esto a través de espacios sangrados

[55] Aunque "Pasaje" y "Maithuna" aparecen en la primera edición de *Ladera este*, estos poemas también se incluyen en el libro posterior *Hacia el comienzo*.

alternantes y el uso de la tipografía centrada. Las tres obras-anotaciones de Paz se vuelven a publicar en el poemario *Vuelta*. En este libro los poemas aparecen traducidos al castellano por el autor. "Dos en uno" y "Retrato" son fieles traducciones de los textos más tempranos, "Two in one" y "Portrait". No obstante, el tercer poema de *3 Notations/3 Rotations,* que lleva por título "Bread or Riddle", se somete a una transformación más profunda al reaparecer como "Adivinanza en forma de octágono" en "3 anotaciones/rotaciones", un apartado del libro *Vuelta*. El poema en español conserva los rasgos característicos del texto original en el sentido de proponer un acertijo, incluir una referencia a la forma octagonal y enfocarse en los cinco sentidos. Sin embargo, "Adivinanza en forma de octágono" no es una simple traducción de "Bread or Riddle". Al contrario, consiste de una elaboración, extensión e interpretación del poema más temprano como si los versos que Paz escribió para el octágono de Katayama fueran también borrador de este texto futuro.[56] De hecho, el nuevo poema, siendo un "octágono" de *Octavio* Paz, hace evolucionar el juego establecido en *3 Notations/3 Rotations* y ya indicado en los títulos "Portrait" y "Two in one". A saber, *3 Notations/3 Rotations* acentúa la tensión entre la identidad artística y la autoría. Junto al gran ejemplo de la inversión del proceso tradicional de la colaboración entre poetas y artistas visuales, está la transformación que Paz hace de los objetos de Katayama. El objeto físico que Paz acompaña con el poema y el título "Portrait" se distorsiona por medio de esta intervención del escritor. A fin de cuentas, el cartón del artista gráfico se interpreta como un autorretrato no del creador plástico, sino del colaborador poético. Aunque los poemas de *3 Notations/3 Rotations* reaparecen en *Vuelta* sin los objetos que estos textos anotaban inicialmente, hay todavía un esfuerzo por presentarlos visualmente. El poema

[56] En la conclusión de esta tesis, considero la traducción como re-escritura, corrección y elaboración estética.

final, "Adivinanza en forma de octágono", es ahora bidimensional. El poema en la página del libro *Vuelta*, en lugar de ser claramente octagonal, traza un caligrama circular. Esta forma del poema sugiere la misma posibilidad de movimiento que se presencia en "Cifra" de *Topoemas* (Meyer-Minnemann 1132).

La modificación de los poemas originalmente escritos para *Discos visuales* y *3 Notations/3 Rotations* es otra muestra de la perspectiva de Paz sobre su propia obra y su identidad como poeta. Más de una vez, Paz insistió en que la poesía siempre había representado el eje de toda su obra literaria. Como escribió en *La otra voz*: "[q]uise ser poeta y nada más. En mis libros de prosa me propuse servir a la poesía, justificarla y defenderla, explicarla ante los otros y ante mí mismo. Pronto descubrí que la defensa de la poesía […] era inseparable de la defensa de la libertad" (56). Con esta observación, Paz procura iluminar los volúmenes en que él desarrolla teorías y crítica de la poesía. Al mismo tiempo la cita es aplicable a los ensayos y poemas de Paz relacionados con el arte visual. De acuerdo con la noción de la poesía como una defensa de la libertad, la escritura contigüa y hasta dentro de las artes plásticas se conceptualiza a la par con los muchos experimentos, teorías y prácticas que Paz emprende. Todas estas actividades ejemplifican el deseo de producir y articular una perspectiva más matizada sobre lo que la poesía puede ser y hacer. La re-escritura y la re-edición de los poemas, tanto dentro como fuera de los confines visuales, también va en busca de la misma meta.

2.6. *Figuras y figuraciones*

El tercer proyecto en colaboración que se analiza en este capítulo representa un caso excepcional del esfuerzo característico de toda la obra de Paz por probar los límites de la poesía y por establecer conexiones entre distintas perspectivas y formas de expresión. En *Figuras y figuraciones* se entabla un diálogo entre la poesía y el *collage* pictórico. Marie José Paz, esposa y

ahora viuda del poeta, es una artista visual que construye *collages* de tres dimensiones. La mayoría de los *collages* de *Figuras y figuraciones* son ensamblajes de varios objetos montados dentro de cajas. Los poemas y *collages* se expusieron por primera vez en el Centro Cultural del Círculo de Lectores en Madrid junto con obras de otros artistas que habían ilustrado poemas de Octavio Paz.[57] Más tarde, la exposición de las obras del matrimonio Paz pasaría por otras ciudades. En 1999 la casa editorial Galaxia Gutenberg publicó *Figuras y figuraciones* en formato de libro con reproducciones fotográficas de las obras visuales. De los doce poemas que se editan en *Figuras y figuraciones*, diez son nuevos y es a través de ellos que Octavio Paz responde a obras de su esposa que él escogió personalmente. Dos poemas más, precisamente los que abren y cierran el libro, se habían publicado previamente en otros poemarios.[58] A manera de respuesta a los poemas más tempranos, Marie José Paz creó los dos *collages* respectivos.

En *Figuras y figuraciones* se complica la cuestión de las dos vertientes opuestas del trabajo creativo en conjunto, de acuerdo con una observación de Miguel Casado previamente citada. Para Casado, una tensión básica de las obras compartidas se establece en "el doble vínculo de implicación y distancia" (151). Rojo reconoce el mismo distanciamiento y aclara que el intercambio esencial de cualquier obra colectiva les provee a los participantes una oportunidad para trazar el camino artístico de cada uno (Entrevista). A lo mejor trabajar con otra(s) persona(s) hace resaltar un sentido de urgencia para que cada individuo desarrolle un tanto más su propia vía estética. El artista visual sostiene que es necesario mantener cierta distancia o separación para asegurar la integridad de la identidad individual de los colaboradores. Evidentemente, se reconoce que la intimidad constitutiva de cualquier proyecto colectivo es mucho más

[57] Entre otros: Balthus, Motherwell, Tàpies y Twombly.
[58] El poema "Calma" se edita en *Árbol adentro*, mientras que "Aquí" aparece en *Días hábiles*.

pronunciada en el caso de la colaboración creativa entre esposos.[59] Pero, ¿qué será del distanciamiento? Si nos acercamos a *Figuras y figuraciones* como una serie de obras dialogantes, hay que reconocer que este diálogo es excepcionalmente íntimo y hasta hermético. ¿Habrá espacio adecuado para que la crítica también participe en el intercambio? El distanciamiento que Casado y Rojo valoran se asemeja a la distancia recomendada para efectuar una crítica erudita de cualquier obra literaria o plástica. Así se explica, a mi parecer, la escasez de las respuestas críticas a *Figuras y figuraciones*. El matrimonio Paz, tan románticamente documentado, es a la vez célebre, celebrado y enteramente inaccesible.[60] Los críticos que no han conocido a la pareja se enfrentan con el reto de tratar de penetrar en el capullo de lo que Marie José Paz describe como "el lenguaje secreto: el diálogo de pareja."[61] Se vuelve patente una dicotomía entre la vida privada de pareja y las obras de arte que se exhiben públicamente. Esta problemática explica por qué los pocos ensayos publicados acerca de *Figuras y figuraciones* son obras de amigos de los Paz, como Yves Bonnefoy. El poeta francés interesado en el arte visual estructura sus comentarios sobre *Figuras y figuraciones* en el ensayo "Octavio y Marie José" a partir de la amistad que él compartía con los dos artistas y del amor que observaba entre ellos. El análisis biográfico-impresionista de Bonnefoy, aunque debidamente perspicaz y bello, debe acompañarse por otros menos personales.[62] Una meta de mi análisis de ciertos *collages* de Marie José Paz y de

[59] Rojo también colabora artísticamente con su esposa, la escritora Bárbara Jacobs (*Alas de papel* 132-135).
[60] Nótese en particular la documentación fotográfica de esta relación. La foto reproducida en la contraportada de *Figuras y figuraciones* ejemplifica la representación sumamente romántica de los Paz.
[61] Hice una entrevista no grabada con Marie José Paz en agosto de 2009. Cuando es posible cito directamente las palabras que apunté durante la conversación. Sin embargo, en varios casos sólo es posible parafrasear lo que Marie José Paz me comunicó en la entrevista. Señalo que de aquí en adelante toda referencia a palabras de ella, directa o indirecta, debe entenderse como algo que surgió en la entrevista.
[62] Otros escritos sobre la obra de Marie José Paz preparados por amigos de la pareja incluyen los de Pere Gimferrer ("Marie José Paz en el país de las maravillas"), Juan Malpartida ("*Figuras y figuraciones* de Marie José y Octavio

los poemas que los acompañan es fomentar un intercambio crítico más multifacético en torno a *Figuras y figuraciones*.

La reciprocidad entre los *collages* y poemas de *Figuras y figuraciones* crea entonces unas circunstancias específicas para la crítica. Entre cada poema y cada *collage*, objetos dignos de ser interpretados por sí solos, también se produce un conjunto creativo. Puesto que estas obras se presentan en relación la una con la otra, el diálogo que las caracteriza llega a ser otro objeto de análisis. Por ende, una interpretación comprensiva debe tener en cuenta tanto los aportes poéticos como pictóricos de cualquier pareja de obras, además de la consideración del intercambio entre ellos. Hasta es posible concebir de cada conjunto de obras como otro tipo de *collage*. Por extensión, se vuelve a percibir la obra entera como *collage*. Al respecto, una reseña de Saúl Yurkievich sobre la estética del *collage* sirve como guía teórica. Es preciso recordar que la práctica del *collage* se ejerce tanto en la literatura como en el arte gráfico:

> El *collage* es el icono que vuelve visible la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible. Corresponde a la desarticulación de los antiguos marcos de referencia, a la pérdida de la noción de centro, a la multiplicación de dimensiones y direcciones, a una relativización generalizada, a una situación constantemente sujeta a cambio, a crisis, a colapsos. (cursiva original, "Estética de lo discontinuo y fragmentario: el 'collage'" 127)

Yurkievich estudia el *collage* en relación con los principios y las prácticas del surrealismo. Al mismo tiempo, existen conexiones entre el pasaje citado y algunas propuestas de Arnheim que ya comentamos en este capítulo. Si el *collage* es una técnica además de una

---

Paz"), Charles Tomlinson, Jean Clarence Lambert y Pierre Schneider ("Tres visiones de los collages de Marie José Paz"). El más largo de estos textos sólo ocupa dos páginas.

metáfora de "la pérdida de la noción de centro" como apunta Yurkievich, es útil consultar la imagen que Arnheim describe de un centro que se desplaza (*Power* 101). La inestabilidad que señalan ambos críticos desde distintas perspectivas es relevante para *Figuras y figuraciones*. A saber, ¿cómo se puede identificar un centro, tanto de cada conjunto como de toda la obra? Si la obra entera representa otro *collage*, es posible que no haya ningún centro o alternativamente, que cualquier noción de centro esté en un estado de cambio perpetuo. El estudio de Aurora Camacho de Schmidt sobre un poemario de Paz ilustrado por Robert Motherwell contiene una descripción que esclarece lo que la ausencia de cualquier centro o base permite en las obras colectivas:

> Ni el poema ni el cuadro tienen la última palabra, menos aun cuando uno es la respuesta—o la pregunta—al otro. Se trata de un sistema abierto porque hay dos voluntades en juego, moviéndose en un *pas de deux*, un dueto de danza entre el cuerpo de la palabra y el cuerpo de la imagen. (cursiva original 98)

En este sentido, la totalidad de *Figuras y figuraciones* llega a ser una metáfora de sí misma: cada *collage*, cada poema, cada conjunto de obras y las relaciones entre aquellos constituyen construcciones en abismo o *mise-en-abîme*, donde los distintos elementos del proyecto se reflejan entre sí. La dinámica del diálogo, como la de la metáfora, produce 'una' realidad nueva. Más que una suma de partes, la presentación de obras que se relacionan entre sí crea un impacto único que es característico de la poética colectiva. Es decir, las obras compartidas cuentan con la reflexión y el diálogo como componentes esenciales. Estos rasgos están íntimamente relacionados con la visión que tiene Paz de la poesía moderna como necesariamente crítica. En efecto, Paz expone que el poeta moderno es crítico en el sentido de que él teoriza el arte poético, tanto en los poemas como en los ensayos (*Arco* 233-234). Con *Figuras y figuraciones*, más allá de los poemas y los *collages* individuales, las interpretaciones

de los lectores u observadores producen más reflexiones y más diálogos, así perpetuando las posibilidades planteadas con la obra afuera de los confines de la página o de las cajas en que se enmarcan los *collages*. Es precisamente el fenómeno dialogal de la poética colectiva que fomenta la continuación del círculo hermenéutico.

Figuras y figuraciones cumple con dos grandes categorías de lo que el crítico Daniel Bergez llama el diálogo entre la literatura y el arte visual. Hay creación pictórica inspirada por textos literarios (149-162) y asimismo, literatura inspirada por el arte visual (162-195). Dentro de las categorías de libros-objeto y libros de artista, Yves Peyré habla del diálogo que se lleva a cabo mediante los libros.[63] Peyré identifica la aparición de una obra nueva, debido al intercambio entre dos géneros artísticos (608). Cabe añadir que la creación en pareja de *Figuras y figuraciones* pone en tela de juicio la noción de la autoría frente a esas obras nuevas y por lo tanto, la de la autoridad. ¿Cómo determinar el papel de autor frente a este juego? ¿Cómo asignar las relaciones entre dos *yo* que se convierten en *tú* y que, además, viven y crean en un estado de unión y separación simultánea, que es *nos/otros*? Dore Ashton nota la preferencia de Octavio Paz por la escritura "desde la obra de arte más que *sobre* ella" (cursiva original 431). Otra distinción es admisible gracias al enfoque en la creación colectiva: la actividad de escribir *con* otras personas a manera de responder al arte de ellas, creando al mismo tiempo obras nuevas. Si es que hay algún centro en *Figuras y figuraciones*, será el intercambio que estimula más creaciones.

2.6.1. La poética paciana en y acerca de la obra

Octavio Paz describe los *collages* de su esposa con varias imágenes tradicionalmente asociadas con la escritura en un ensayo dedicado al arte de Marie José Paz que acompaña

[63] Éste es el tema central del libro de Peyré, como demuestra el título *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*.

Figuras y figuraciones, "La espuma de las horas". Para él, los *collages* representan el mismo tipo de signos que el poeta explica en "Los signos en rotación". Partiendo de la noción estoica de los sistemas en el arte, el cuerpo y el universo, Paz escribe que "cada uno de los *collages* de Marie José es una metáfora y los más logrados entre ellos son pequeños universos autosuficientes, verdaderos sistemas de *relaciones visuales y poéticas*" (cursiva original 37).[64] También es fundamental en la filosofía estoica la noción de la simpatía cósmica, o como escribe Paz: "las fuerzas de atracción universal que unen a los elementos y a los seres" (37). Paz percibe operaciones analógicas entre el cosmos y las obras de arte, como arguye en *Los hijos del limo*. El poeta nota la misma operación de la analogía en las creaciones de su esposa: "el principio de asociaciones y correspondencias entre objetos en apariencia diferentes. Es el principio cardinal de las artes, singularmente de la poesía, pero que anima a todos los sistemas" (37).[65] Aunque estas observaciones son igualmente fructíferas para el estudio de los *collages* y poemas en relación, Paz se dirige exclusivamente a las obras de Marie José Paz en "La espuma de las horas". Tenemos otro caso de *mise-en-abîme* ya que las mismas dinámicas que están en juego dentro de cada *collage* también operan entre éstos y los poemas que los acompañan. El ensayo de Paz no hace sino enfatizar este juego, puesto que también participa en él.

Octavio Paz emplea otras metáforas en el mismo texto que son propicias para mi enfoque. El poeta ve en los *collages* "encrucijadas de miradas" además de "espejos donde navega la mirada y la razón se extravía" (33). Estos "espejos" representan umbrales mágicos donde la mirada de otros puede traspasar o cruzarse con la de la artista. Octavio Paz, como observador de

---

[64] Puesto que el libro *Figuras y figuraciones* contiene el ensayo "La espuma de las horas: Marie José Paz", apunto las referencias para las páginas del libro entero, sin distinguir entre los apartados. Se hace lo mismo con los poemas y *collages* que aparecen en el libro.

[65] Juan Malpartida basa su texto sobre *Figuras y figuraciones* en este mismo principio analógico.

los *collages*, también se mira en un espejo al mismo tiempo que usa los objetos de su esposa como lupas. Es decir, con ellos ve el mundo desde otra perspectiva o descubre vistas nuevas.

Como muchos ensayos de Paz, "La espuma de las horas" trata el tema que pretende ensanchar al mismo tiempo que revela la óptica de su autor en torno a la poesía y las artes en general. Hay varias aseveraciones en el ensayo sobre la obra de Marie José Paz que también representan las ideas del autor sobre su propio proceso creativo. Por ejemplo, Octavio Paz escribe que los *collages* "son el resultado insólito del trabajo y del juego" (38). El poeta subraya esta misma combinación con *Discos visuales* ("Fragua" 128) y con sus traducciones, como revela el título *Versiones y diversiones*, donde Paz reúne los frutos de su labor como traductor de la poesía. Otro tema desarrollado en "La espuma de las horas" es la idea que las obras gráficas tienen una voz, al igual que las obras escritas. El poeta explica que los *collages* de su esposa son "objetos animados y que, sin decir una sola palabra, nos hablan en dialectos desconocidos que nosotros, sin entenderlos, al punto comprendemos" (34). En este ensayo, Octavio Paz indaga en la vocación artística, que es una imagen importante para el autor frente a su propio arte y también fundamental para la poética colectiva. A saber, las voces que se articulan por medio de la creación artística son un producto de otro intercambio basado en "dos actos correlativos: el llamado y la respuesta" (34). Es más, el llamado de la vocación suele hacerse silenciosa o misteriosamente. Como las obras mismas, la voz de la vocación puede comunicar "señales silenciosas, signos que debemos descifrar" (34). Según Paz, la vocación permite a los individuos enfrentarse con ellos mismos y así realizarse más plenamente. Es "un puente que nos lleva a otros mundos que son nuestro verdadero mundo" (35). En este respecto, "La espuma de las horas" refuerza la poética de la otredad. Paz interpreta la obra de su esposa por medio de ese fundamento. Más tácitamente, la perspectiva basada en la otredad es también reflejada en los

poemas del mismo autor que aparecen en *Figuras y figuraciones*. La presencia del ensayo junto a los *collages* y los poemas funciona como una matriz interpretativa para todo el conjunto. En este sentido la autoría de Octavio Paz supera a la de Marie José Paz en, por lo menos, dos niveles. Por una parte, el escritor comunica su análisis de los *collages* con el lenguaje de la poesía. Por otra parte, tiene dos foros de expresión en el conjunto (poesía y ensayo), mientras que Marie José Paz sólo contribuye obras gráficas.

¿Cómo funcionaría una vocación artística a dos? Marie José Paz explica que de vez en cuando ella colocaba *collages* en el estudio donde su esposo trabajaba para que él los descubriera al día siguiente. La artista visual me dijo en nuestra entrevista que le parecía muy deseable que sus creaciones fueran objetos de la mirada de su esposo. Las miradas, la conversación y las reacciones estético-críticas formaban parte de lo que Marie José Paz llama el "diálogo continuo" que caracterizaba su vida de pareja. Aclara que ella y Octavio Paz siempre habían sentido "las mismas afinidades". Aparte de las referencias literarias en la obra visual de Marie José Paz,[66] ella también escribía poemas y cuentos cuando conoció a su esposo. Los dos se tradujeron mutuamente durante los años siguientes. La inclusión de las fechas de composición de la mayoría de los poemas incluidos en *Figuras y figuraciones* (*Obras completas* XII 687) también refuerza la idea de la colaboración entre los Paz como un diálogo vivo de llamados y respuestas.

El fenómeno del diálogo en toda la obra de Octavio Paz ha sido enfatizado por el crítico y escritor creativo contemporáneo Julián Ríos, quien también responde a la obra del primero al participar en una serie de intercambios con ésta.[67] Escribe Ríos: "[t]odo es diálogo en la obra de

[66] Véase por ejemplo la serie en torno a Proust, *Personajes saliendo de un libro*.
[67] Trato brevemente el tema de la colaboración entre Paz y Ríos en la conclusión de esta tesis.

Octavio Paz: el poeta habla siempre con los otros, aun en los monólogos, poemas y ensayos dialogan entre sí, […] las palabras hablan entre ellas, los silencios también *cuentan* y participan en el diálogo" (cursiva original, *Solo* 10). En el ensayo "Un coup de Dadd", Ríos describe la experiencia de observar e interpretar las creaciones artísticas en términos no disimilares al diálogo. Es cuestión ahora de la interacción con las obras de arte. Tanto los observadores como los lectores desempeñamos el papel de lo que Ríos llama "figurantes" cargados con la tarea de "*figurar* lo que representa" cualquier obra (cursiva original 241). El acto de figurar en el sentido de interpretar y dialogar con algo o alguien además sugiere la multiplicidad, o sea, la presencia de otra figura o cara. Se señala la importancia del diálogo como una ética, ya que la conversación representa un pacto entre individuos. Podemos hablar de una intimidad no sólo personal sino también estética, en concordancia con la idea previamente discutida de que Paz no admite ninguna separación ni diferencia fundamental entre los actos artísticos, sea cual sea el modo de expresión. Para él, todo objeto de arte conlleva un deseo de significar y en este sentido representa un tipo de lenguaje (*Arco* 20).

En esta misma línea, Bonnefoy escribe que "[e]l vínculo entre Octavio y Marie José no hace aquí sino ensanchar el conocimiento de lo que implica trabajar con signos, un trabajo distinto según los campos en que se desarrolle, pero que se ilumina cuando dichos campos se aproximan" (207). En mi breve comentario del poema "Cuatro chopos", me referí a la metáfora como una manera de recuperar un estado de unión original. Esta poética de la (re)unión es otra manifestación de la otredad paciana que, como se ha indicado anteriormente, se expresa con frecuencia por medio de una temática amorosa y aun muchas veces erótica. Cabe mencionar, aparte de los numerosos poemas eróticos en la obra paciana, también los ensayos en que el autor

versa sobre el amor y el erotismo.[68] Helen Vendler proporciona una explicación suspicaz sobre la relevancia y el funcionamiento de esta vertiente de la poética de la otredad:

> Para Paz, la unidad imaginada es históricamente recuperable, sobre todo a través de una sensualidad motivada por el amor. (La relación sexual sin amor no le interesa a Paz, así como tampoco le interesa el amor platónico asexuado.) La importancia del erotismo para Paz—el erotismo como compromiso en el que la armazón del *yo* se quiebra, la depresión es derrotada por la dicha, el otro es percibido como parte del *yo* y, por tanto, tan real como el *yo* mismo, y donde sólo el presente es actual—garantiza la presencia del tema erótico a través de los cincuenta años de escritura de Paz. El erotismo no sólo se opone al solipsismo sino también al determinismo histórico, a las diferencias geográficas, e incluso a la mortalidad del cuerpo. (cursiva original 171)

Establecer relaciones entre trabajos creativos y hacer que éstos se acerquen físicamente son procesos metafóricos de la relación amorosa de los co-creadores de *Figuras y figuraciones*. Se piensa en el libro cerrado, donde las obras parejas están en contacto y donde se establecen afinidades y estímulos recíprocos. Yves Peyré tiene toda la razón al señalar que el erotismo es una fuerza característica de las obras colectivas en general. Escribe al respecto que: "le *livre de dialogue* est avant tout un désir partagé: il est le frémissement à l'unisson de deux créateurs avides de se rejoindre" (cursiva original 59).[69] El encuentro, el abrazo y el erotismo son términos que se prestan igualmente a la consideración de Octavio y Marie José Paz como esposos y como creadores artísticos en colaboración. De acuerdo con Vendler, hacer arte de cualquier tipo y

[68] Un texto primordial es *La doble llama*.
[69] "[E]l libro de diálogo es sobre todo un deseo compartido: es el estremecimiento al unísono de dos creadores anhelosos de reunirse" (mi traducción).

hacer el amor son, en el pensamiento y en los escritos de Paz, dos actividades que permiten una experiencia trascendental. Se apunta que la metáfora, como núcleo creativo, es un hacer que establece conexiones a la manera de un puente. Es más, la metáfora demuestra lo que es posible hacer a través de ella: crear poemas, crear *collages* y hacer que las artes dialoguen entre sí.

2.6.2. El conjunto "Calma"[70]

Justo antes de pasar al análisis específico de tres poemas-*collage*, es preciso hacer una distinción importante. Con los *collages* reproducidos fotográficamente en el libro, estamos obligados a imaginar el efecto completo de la experiencia que sería contemplar las obras originales.[71] Hay que reconocer la pérdida de la tercera dimensión, una realidad de lo que son precisamente cajas-*collages* con relieve, así como la precisión de los colores y el efecto de las varias texturas del material usado. El primer conjunto de la colección es "Calma", título tanto del poema como del *collage* correspondiente. De hecho, el poema existía antes de que el *collage* hubiera sido creado. Por eso podemos considerar que el *collage* es una respuesta o reflexión pictórica al poema. Publicado por primera vez en el poemario *Árbol adentro*, "Calma" es uno de los muchos haikús que aparecen a lo largo de la obra de Paz.

> Luna, reloj de arena:
>
> la noche se vacía
>
> la hora se ilumina. (*Figuras* 8)

---

[70] Se puede ver el *collage* en Internet: http://books.google.ca/books?id=iTgDPDcT4w4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

[71] De los tres *collages* que analizo en seguida, el único original que he podido ver es *Le sceau*. Este collage mide aproximadamente 30,5 centímetros de ancho con 40,5 de altura y 7,5 de profundidad. Deduzco que las dimensiones de las cajas que contienen *Calma* y *Les armes du métier* son o las mismas o muy semejantes.

"Calma" traza el pasar del tiempo, el movimiento universal y la transición entre la noche y el día con referencias concretas (luna, reloj, arena) y abstractas (hora). El término "reloj de arena" provee una combinación encantadora de lo concreto y lo abstracto, puesto que se trata de un objeto de tres dimensiones que contiene una materia cruda y natural para marcar el transcurrir del tiempo. Mientras que en el *collage* se presencia una tentativa por reproducir el mismo efecto de tranquilidad y equilibrio, el movimiento no entra en cuestión.[72] Tanto la realidad concreta del movimiento como la realidad más abstracta del tiempo son más plenamente evocadas en este caso a través de la escritura. Entonces, la armonía que queda es únicamente espacial en este *collage*, aunque el uso de varias espirales en la composición plástica hace eco con la rotación del planeta. ¿Sería la esfera en la parte superior del *collage* una representación de la luna? Si es así, ¿por qué usar un objeto de madera? Otros indicios del deseo por el equilibrio se presencian en la yuxtaposición del color negro con otros tonos claros. En cuanto al cubo rojo que aparece en la parte inferior del *collage*, ¿no sería una representación de la hora que se ilumina en el poema? Me inclino a pensar que la identidad creativa de este conjunto es todavía más dependiente del papel individual del poeta. Es decir, el *collage* en este caso ocupa una posición subordinada al poema. Mi acercamiento crítico al *collage* se hace precisamente a través de las imágenes del poema. Por ejemplo, busco la luna en el *collage* porque la luna ha sido nombrada en el texto. Considero que se lleva a cabo en el ensamblaje *Calma* un tipo de homenaje gráfico al poema del mismo título, sin que haya necesariamente elaboración de los temas de la obra original. Aunque esta interpretación del *collage* depende de la lectura del poema, mi impresión del haikú no

[72] Marie José Paz me confirmó en la entrevista que no hay ningún elemento movible en este *collage*.

cambia después de estudiar el *collage*. Más que diálogo, se puede considerar aquí el caso de un eco visual. La voz sigue siendo unísona. En este caso, el eje del *collage* es el poema.

2.6.3. "Cifra"/*Le sceau*[73]

Otras parejas poema-*collage* representan una cronología creativa alterna a la de "Calma". Como hemos indicado, la mayoría de los poemas incluidos en *Figuras y figuraciones* se escribieron como respuesta a los *collages* que aquellos acompañan. Entre el poema "Cifra" y el ensamblaje *Le sceau* se emprende un diálogo creativo más complejo que presenta unas pautas aplicables a las preguntas que planteamos sobre la práctica, la ética y la poética de las obras en colaboración. Un primer indicio de este fenómeno se halla precisamente en la diferencia de los títulos de dos obras que se presentan en una relación de correspondencia mutua. El término *sceau* se traduce literalmente como 'sello' en español. Se relaciona con los actos de sellar o cerrar. Puesto que el poema se escribió después de la creación del *collage*, podemos considerar en este caso que los versos figuran en el sentido de observar e interpretar el *collage* (Ríos, "Un coup" 241). Se establece un juego entre los signos, tanto los visuales como los literarios. Como Paz imagina el *collage* a través de "Cifra" (y no "Sello"), empieza desde el título del poema a contestar lo que él entiende como las particulares preguntas de la obra pictórica.[74] La cifra, además de una figura, puede ser la clave de un código. El acto de cifrar significa codificar, concentrar o centrar. Mientras que el sello cierra, la cifra articula una interpretación del primero al traducirlo a otro sistema comunicativo.

---

[73] Se puede ver *Le sceau* en Internet: http://books.google.ca/books?id=iTgDPDcT4w4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

[74] Hay otro poema de Paz con el título "Cifra" en *Topoemas*. Rocío Oviedo Pérez de Tudela también se dirige a la dinámica de los títulos cambiantes en *Figuras y figuraciones* en "Ensamblajes de imagen y palabra".

En el *collage* se presentan muchos signos que son a la vez plásticos y lingüísticos. Constan de sellos en que aparecen símbolos comunicativos: letras, señas de puntuación y cifras matemáticas. La forma física de los sellos se repite en la estructura de las oquedades de la pequeña construcción localizada en la parte superior del *collage*. La forma pictórica conlleva la sugerencia de que estas oquedades sean lugares propicios para la transferencia de los sellos, o sea la inscripción. Marie José Paz cuenta que ella conceptualiza estos sitios como representaciones del "lugar de la cita amorosa", en especial en el caso del pequeño hoyo en que se reproduce el efecto de la reflexión de la puesta del sol en una ventana. Es más, el cielo azul que está por encima de todo puede interpretarse como una señal de apertura. El *collage* se presta a la inscripción que se va a realizar en el poema, y es notable que los sellos también se asemejen a las teclas de una máquina de escribir. Esta obra plástica apunta hacia una realidad creativa que abarca un campo más vasto que la caja en que se representa el *collage* de por sí. La obra de arte se revela como un sitio propicio para la anotación del discurso amoroso. Es uno de los aspectos de esta obra que Octavio Paz retoma en el poema "Cifra" y que concuerda felizmente con la descripción de Helen Vendler de la poética erótica anteriormente citada (Vendler 171).

> Horizonte de tiempo petrificado:
> cada sello es una cifra,
> cada cifra una ventana,
> cada ventana una mirada
> que perfora los días
> y desvela su rostro:
> no el de ayer o mañana, el de ahora. (*Figuras* 16)

Junto a la apertura de las ventanas que percibe el hablante poético, hace falta reconocer el efecto de encierro en el *collage*. En el centro inferior, dos amantes desnudos, sus cuerpos tallados y nacarados a la manera de estatuas clásicas, se abrazan parados en una caja que se parece extrañamente a un ataúd. Entonces, no sólo Eros sino también Tánatos deja una huella profunda en el *collage*. Esta parte del ensamblaje se sobrepone en relación con el resto de la composición. Octavio Paz averigua que "la pareja que se abraza procede del mango del espejo del retrato de Diana de Poitiers (École de Fontainebleau)" (*Memorias* 364). He aquí el tercer momento de *mise-en-abîme,* ya con la repetición de imágenes tomadas de otras obras. Esta reproducción también contribuye al sentido de la pérdida de centro porque una obra original se transforma al integrarse en la obra nueva. El retrato de Diana de Poitiers está física y metafóricamente alterado. En *Le sceau* y en "Cifra" los deseos de la vida y la conciencia de la muerte son impulsos innegables, tanto en lo que concierne a los seres humanos como las obras que éstos crean. El hablante poético reflexiona acerca de estas fuerzas en términos de un desafío ante el encierro del tiempo que se transcurre, o sea los límites que impone la mortalidad:

> la pareja se encuentra y se enlaza.
> Ella y él son el sello viviente,
> la desnudada cifra del diario
> recomienzo. (16)

El erotismo y el reto que éste le impone hacia el límite mortal son típicos de la poética más general de Paz, aunque hay que reconocer que el erotismo no es siempre ni únicamente sexual. Se refiere también a un impulso por poner en contacto diferentes aspectos de la experiencia humana y maravillarse ante las variaciones infinitas que se repiten en el arte. De ahí, reparamos no sólo en los intercambios posibilitados por la esencia misma del lenguaje, sino

también en el diálogo que se entabla entre distintas obras artísticas. Paz elige el título "Cifra" sin duda en parte porque esta palabra hace eco con la de descifrar, otro acto de interpretación que también desemboca con frecuencia en el diálogo. Cuando se descifra la comunicación de otro, uno puede responder y entonces participar activamente en intercambios.

Para enriquecer nuestra lectura de "Cifra", cabe mencionar que el poema establece ecos armoniosos con la obra de Ríos, a quien citamos anteriormente. No sugiero que las correspondencias entre "Cifra" y el prólogo de Ríos a *Solo a dos voces* sean intencionales, sino más bien una muestra de la importancia de ciertas preocupaciones en la obra de y sobre Paz. En 1973, Ríos enumera varios temas que también aparecen en "Cifra", poema escrito en 1994. No es nada raro que Ríos mencione los "signos" con referencia a la poesía, pero el hecho de que emplea los términos "cifra", "tatuajes"[75] y "amantes enlazados" puede resultarnos menos casual (*Solo* 10). Por un lado, el uso de estos términos revela la perspicacia analítica de Ríos en cuanto a algunas preocupaciones centrales de la obra paciana. Por otro lado, el tratamiento de estos temas en "Cifra" revela que Paz hace más a través de este poema que proporcionar una reflexión lingüística del *collage* de su esposa. La respuesta poética de Octavio Paz a *Le sceau* crea una ocasión para que el poeta explore su propio proceso creativo, junto con diferentes temas que le siguen fascinando a lo largo de su carrera, entre ellas el cuerpo, el lenguaje, el tiempo, el amor y la muerte. Se debe hablar de un verdadero intercambio creativo entre *Le sceau* y "Cifra" precisamente porque estas obras se complementan. Más que expresiones paralelas, son dos manifestaciones de la creación artística que se enriquecen entre sí. Las conexiones desembocan en elaboraciones inesperadas. Los sellos, por ejemplo, se vuelven activos y cobran una función

[75] El primer verso de "Cifra" es "Muro tatuado de signos" (*Figuras* 16).

potencialmente violenta. La mirada que "perfora los días / y desvela su rostro" (16) se convierte en una mirada metafórica entre el poema y el *collage*: locus e intersticio de la creación. El "rostro" evocado no le pertenece ni al escritor ni a la artista visual, sino a otra realidad que llega a existir desde los puntos de contacto entre los aportes al conjunto creativo.

2.6.4. "Las armas del oficio"/*Les armes du métier*[76]

Como en el caso de "Cifra", el poema "Las armas del oficio" fue escrito después de su pareja *collage*, el cual lleva el mismo título, aunque en francés. Ambas obras, así como la relación entre ellas, ilustran muy bien una idea central que desarrolla Nicolas Bourriaud en *Esthétique relationnelle*. A saber, "l'art est un état de rencontre" (18). Este crítico habla ante todo del encuentro entre un observador y una obra (15), lo cual es un fenómeno aplicable en nuestro caso, puesto que Octavio Paz interactúa con las obras de su esposa, y viceversa. Tanto en el caso del *collage* como en el del poema, el título influye mucho en el acercamiento interpretativo que adopto aquí. En el *collage*, la decisión de nombrar la colección de objetos que se encuentran en la caja "*Les armes du métier*" indica que la obra es un manifiesto artístico. Las agujas colocadas en la parte superior de la construcción recuerdan el acto creativo en el sentido de tejer, una acción que lleva a la creación de textos-texturas tanto plásticos como literarios. En el poema se interpreta las agujas como una insignia de identidad y protección: "[b]lasón […] / espadas cruzadas sobre un emblema" (24). Si el hablante poético ve un escudo, es que las armas del oficio funcionan a la vez como una proclamación de las prácticas artísticas y también como una defensa simbólica de la identidad creativa.

---

[76] Este *collage* se puede ver en: http://poesia-pintura.blogspot.ca/2012/04/las-armas-del-oficio-de-octavio-paz.html

El redoblamiento visual tan presente en el *collage* es otra pista para la interpretación. En la caja hay dos agujas, dos compartimentos de una caja, dos almohadillas, dos manos en el acto de bordar y dos triángulos invertidos en la parte inferior de la construcción. Como hemos visto en *Le sceau*, hay en *Les armes du métier* una reproducción que está tomada de otra obra de arte. Esta vez, Octavio Paz apunta que "las manos que tejen vienen de un Vermeer (*La dentellière*)" (*Memorias* 364). El *collage* sugiere que la identidad asociada con el oficio artístico es profundamente plural. A pesar de ser una creación de una sola artista, esta obra (como las obras en general) apunta hacia el intercambio con otros seres (antecesores y observadores) y otras obras (precedentes e interpretaciones). El poema participa necesariamente en este intercambio, puesto que interactúa con el *collage* en un nivel, y con sus propios lectores en otro. Es notable que el yo poético se dirija a un receptor impreciso. Octavio Paz conjuga los verbos en segunda persona del singular al hablar de la fugacidad del tiempo: "si lo tocas, se fuga, regresa si lo olvidas" (24). ¿Pero quién es ese *tú*? Vemos en el poema que el dialogismo lingüístico puede tomar la forma de un monólogo interior en el cual un *yo* dialoga con (otro) *yo*. A la vez, es posible interpretar el intercambio entre *yo* (¿Octavio Paz? ¿voz poética?) y *tú* (¿Marie José Paz? ¿un lector implícito?) como un fenómeno que implica necesariamente a dos conciencias. A fin de cuentas, el lenguaje no tendría razón de existir si no tuviéramos con quien dialogar, aunque fuera únicamente entre nuestro *yo* y nuestra "otra voz".

En la última estrofa del poema, se retoma la imagen que representa el *collage* de "[d]os manos, aplicadas bordadoras" (24). No sería equivocado pensar en las manos de la artista visual, ni en las manos del escritor, ni en la representación simbólica de dos artistas que trabajan en colaboración como las dos manos de un mismo cuerpo. Sin embargo, la armadura es un símbolo que defiende la identidad y la vida. Sugiere la violencia, posiblemente la de usar imágenes de

otras obras y reproducirlas en un conjunto nuevo, lo cual forma precisamente parte del proceso creativo de los *collages*. El poema refleja esa violencia: "armadura […] / para el combate de dos cuerpos" (24). El diálogo que el poema y el *collage* practican entre sí depende de la proximidad, pero está igualmente determinado por la distancia. Las contribuciones a esta obra en conjunto representan tentativas por reconciliar los contrarios e insistir todavía en la unicidad. De acuerdo con Rojo, los artistas que colaboran hacen su trabajo "sin que el artista ni el poeta pierdan su propia figura" (Entrevista). En el caso de Octavio Paz, contribuir a un conjunto creativo representa otra oportunidad para desarrollar su exploración y práctica de la poesía.

Por esta razón, es justo interpretar los poemas que aparecen en *Figuras y figuraciones* no sólo en tanto que respuestas o intercambios con el arte visual de Marie José Paz, sino además como otra elaboración entre muchas de la poética de Octavio Paz. Una poesía que conlleva el impulso de dialogar, tanto interior como exteriormente, saca a relucir conexiones inesperadas:

> Dos almohadillas de raso,
> el corazón y la memoria,
> atravesados por alfileres diminutos:
> penas, corazonadas, deseos, alegrías,
> soledades, despedidas, encuentros […] (24)

Es más, una poética que dialoga representa una toma de conciencia artística acerca de los límites, la imposibilidad de la trascendencia pura, la presencia de la muerte en todos los momentos de la vida y la inestabilidad de la identidad:

> […] la tela que cubre y que desnuda,
> ondea como bandera, flota como perfume,
> armadura hecha de aire […] (24)

2.7. Conclusión

A manera de conclusión, vuelvo a enfatizar la gran utilidad de las entrevistas con los tres artistas visuales consultados para este capítulo, ya que la colaboración estética entre Vicente Rojo, Toshihiro Katayama, Marie José Paz y Octavio Paz me permite delinear un vocabulario práctico en torno a la co-creación, el cual sigo empleando a lo largo de esta tesis. Gracias a esas personas he podido conocer distintos métodos y filosofías prácticas que ellas usaron al crear sus obras compartidas con Paz (y en el caso de Rojo, con varios otros escritores). Con este capítulo se empieza a comprender cómo Paz participa en las obras colectivas. Los tres proyectos de colaboración plástico-poética estudiadas en estas páginas son ejemplares de la variedad que tal participación puede representar en cuanto a los distintos grados de control ejercido por Paz y el orden de las contribuciones individuales entre él y los artistas visuales. Al respecto, el contraste entre *Discos visuales* y *3 Notations/3 Rotations* se debe en gran parte al factor básico del orden de la composición de los aportes visuales y lingüísticos. Al empezar nuestro estudio de la obras colectivas con los proyectos que incluyen una mezcla de medios, se entiende cuán fundamental es la convicción de Paz de que todas las obras artísticas están relacionadas entre sí (*Arco* 14) y que las artes visuales comunican con su propio "lenguaje" ("Repaso" 16). Es más, en este capítulo se plantean temas que son imprescindibles para la poética colectiva y que se van a continuar desarrollando en el resto de la tesis, como la amistad y el amor, la intimidad y la distancia, además del intercambio en y a través de las artes. Finalmente, las formas geométricas del arte tridimensional analizado en este capítulo sugieren prácticas de lectura que son en parte visuales, como la lectura circular. Ésta se va a acompañar en los siguientes capítulos por otras

imágenes claves para la interpretación de las obras y las poéticas plurales. Específicamente, en los capítulos tres y cuatro se hablará del triángulo y en la conclusión, de la espiral.

CAPÍTULO 3. POEMAS COLECTIVOS

El presente capítulo se dedica al análisis del apartado "Poemas colectivos" del duodécimo volumen de las *Obras completas* de Octavio Paz, el cual cuenta con dos poemarios, *Renga* y *Airborn/Hijos del aire,* además de dos poemas sueltos, "Festín lunar" y "Poema de la amistad". Por una parte, se desea fomentar un debate más vigoroso acerca de algunas obras relativamente ignoradas por la crítica. Con la excepción de *Renga*, los poemas comentados en este capítulo todavía no han suscitado el interés crítico que se merecen. Es imprescindible estudiarlos en estrecha relación con el primer poemario colectivo en que Paz participa. Mi análisis de *Renga* se aparta no sólo de la perspectiva que Paz promueve de esa obra, sino también de la mayoría de los estudios sobre ella. Por otra parte, propongo la hipótesis articulada en la introducción de esta tesis de que un objetivo de Paz con cualquier obra colectiva consiste en tratar de intensificar la búsqueda y la representación de la otredad. Para matizar el estudio de la poética de la otredad en la obra de Paz, también analizo la amistad, para así desarrollar más en detalle lo que se estudia sobre este tema en el capítulo anterior. Por último, indago brevemente en algunos ejemplos de la poesía más tardía de Paz ("Árbol adentro", "Carta de creencia" y "Viento, agua, piedra") para señalar ciertos ecos que se establecen entre los proyectos colectivos y los dichos poemas escritos a solas.

3.1. Octavio Paz y *Renga*: ¿experiencias de la conjugación?[77]

En marzo y abril de 1969, Octavio Paz se reunió en París con otros tres poetas a quienes les había propuesto el proyecto de componer el primer renga occidental.[78] Jacques Roubaud (n.

[77] Parte del título de este apartado proviene de una explicación que Paz hace de la experiencia de la otredad por medio de la poesía y del amor en *La llama doble*; pasaje que cito más extensamente a continuación (*Llama* 143).

1932) es un poeta y matemático francés. Edoardo Sanguineti (1930-2010) era un poeta italiano del movimiento neo-vanguardista. Charles Tomlinson (n. 1927) es un poeta, traductor y artista gráfico inglés con quien Paz volvería a escribir el libro *Airborn/Hijos del aire*. En la poesía de Tomlinson, Paz enfatiza ante todo la presencia de los objetos y lugares del "mundo exterior" ("En blanco y negro" 213), mientras que en la obra visual del británico, que está compuesta de pinturas y *collages* casi todos abstractos (*In Black and White*), Paz subraya la continuidad entre los temas explorados a través de distintos géneros artísticos. De acuerdo con la teoría de Paz de que todas las expresiones estéticas están relacionadas entre sí (*Arco* 20), el mexicano escribe como parte de su introducción al arte visual de Tomlinson que: "[e]n general, el poeta que pinta trata de expresar con las formas y colores aquello que no puede decir con las palabras" ("En blanco y negro" 216). Este comentario es relevante dentro del contexto de los poemas colectivos, no sólo porque Tomlinson es un participante fundamental de los dos poemarios estudiados en el presente capítulo, sino también porque esas palabras iluminan un deseo latente en todos los escritos de Paz. A saber, cada poema, que pertenezca o no a una obra compartida con otros creadores, forma parte de un impulso abarcador de expresión. El poeta trata una y otra vez de decir lo que le habrá parecido indecible anteriormente (*Arco* 106; "Preliminar" 17-19). Es más, busca cualquier modo de expresión nueva, como la poesía concreta, el diálogo entre poema y *collage* o la poesía colectiva para cumplir con su meta.

Paz organizó la estancia de cinco días en el sótano del Hotel Saint Simon, donde se llevó a cabo un ejercicio raro que resultó en un texto igualmente insólito. La forma poética del renga

---

[78] Aunque ciertos autores ponen la palabra 'renga' en cursiva, he decidido no hacerlo aquí, con la meta de preservar conformidad con otras palabras que se han prestado del japonés sin que se suelan escribir en cursiva, como tanka, haikai y haikú.

tuvo su apogeo en Japón durante los siglos XV y XVI. Su método tradicional de composición combina el azar con una serie de reglas estrictas (Miner vii). Sin embargo, la característica más intrigante del renga para los lectores occidentales y modernos, e incluso para los escritores de *Renga*, es la participación de dos o más autores en la creación de un texto compartido. La variación sobre el renga que crean Paz, Roubaud, Sanguineti y Tomlinson, además de diferir estructuralmente del renga japonés tradicional, es original por ser cuatrilingüe.

Varios críticos que versan sobre *Renga* se han lamentado de que ese libro no haya atraído más atención y rigor analíticos. No obstante, a la fecha de entregar la presente tesis, existen estudios suficientemente detallados y variados para establecer una conversación crítica en torno a ese poema compuesto por cuatro autores. El análisis de *Renga* que hace Enrico Mario Santí en *El acto de las palabras: Estudios y diálogos con Octavio Paz* es fundamental. Aquel crítico considera "la presencia de Paz en el lenguaje del poema, […para] evaluar su relación con el todo" (369). Por mi parte, me concentro especialmente en el lenguaje del prólogo que Paz agrega a *Renga*, "Centro móvil", con el objetivo de discutir cómo este texto y el poema se relacionan entre sí.[79] Santí tiene toda la razón al afirmar que *Renga* es "una versión más de la poética de la otredad" (377). De ahí, vuelvo a preguntar si la experiencia y la poética de la otredad son particularmente ampliadas en una obra colectiva. En mi propio análisis, enfatizo los aspectos de *Renga* que me parecen todavía insuficientemente examinados. Éstos son la discrepancia entre la representación del poema en el prólogo de Paz y el poema mismo; las pocas averiguadas raíces precolombinas del poema; y los límites de la exploración de la otredad en *Renga*.

[79] El libro *Renga* contiene "Centro móvil" como una introducción al poema. Apunto las referencias para las páginas del libro entero, sin distinguir entre los apartados.

3.1.1. Entre tú y yo y la otredad

Como citamos en el primer capítulo de esta tesis, Emmanuel Levinas especifica que el otro es la alteridad del yo, y que la matriz yo-tú sostiene la separación entre los sujetos (108). Paz indaga en una dinámica similar, y no sólo en *Renga*. En *La llama doble*, por ejemplo, Paz precisa que "[e]l diálogo, que es la forma más alta de comunicación que conocemos, siempre es un afrontamiento de alteridades irreductibles" (203). La tensión señalada por Paz caracteriza tanto las relaciones entre individuos como entre las personas y el lenguaje que ellas emplean para expresarse. Nuestro autor respeta esa tensión, específicamente por dejarla irresuelta, a lo largo de su obra poética. No es cuestión de perderse en la otredad, sino llegar a un estado de comprensión o experiencia más honda de lo que es la relación del ser con el lenguaje. De esta manera el yo poético empieza a entablar relaciones con las palabras, con otros seres y con el mundo. Somos todos aspectos o contornos del lenguaje, según lo que Paz explica sobre el concepto de la identidad del autor. La escritura lleva a la invención de "una figura del lenguaje: [e]l escritor, una realidad que no coincide con mi propia realidad" (*Mono* 53).

La otredad, asociada con la expresión poética y a menudo con la fuerte vertiente erótica en los escritos de Paz, también se manifiesta en las experiencias espirituales. En *La llama doble*, Paz invoca un encuentro amoroso que apunta hacia la trascendencia provisional. Como se especifica en la introducción y el primer capítulo de esta tesis, experimentar la otredad para Paz se centra en la unión del yo con una realidad más vasta y, a la vez, en el reconocimiento de la pluralidad esencial de cualquier ser humano. Sin embargo, la noción de traspasar los confines de una identidad individualista, gracias al amor o al arte, queda marcada por una paradoja constitutiva. Mientras que la otredad puede producirse a partir de la interacción con otras

personas, a fin de cuentas se experimenta en un nivel interior y propio al yo individual, como se pone de relieve en el siguiente pasaje de *La llama doble*:

> en algunos momentos el tiempo se entreabre y nos deja ver el *otro lado*. Estos instantes son experiencias de la conjugación del sujeto y del objeto, del yo soy y el tú eres, del ahora y el siempre, el allá y el aquí. No son reductibles a conceptos y sólo podemos aludir a ellas con paradojas y con las imágenes de la poesía. Una de estas experiencias es la del amor, en la que la sensación se une al sentimiento y ambos al espíritu. Es la experiencia de la total extrañeza: estamos fuera de nosotros, lanzados hacia la persona amada; y es la experiencia del regreso al origen, a ese lugar que no está en el espacio y que es nuestra patria original. La persona amada es, a un tiempo, tierra incógnita y casa natal, la desconocida y la reconocida. (cursiva original 143)

Asimismo, en *Renga* abundan las referencias eróticas. Los cuatro poetas se permiten y celebran tanto los deleites del cuerpo como el amor hacia el lenguaje. La contribución de Paz al poema II.5 juega con esa mezcla: "abres y cierras (paréntesis) los ojos como este texto / da, niega, da (labios, dientes, lengua) sus sentidos" (265). André Breton, a quien *Renga* está dedicado, deja huellas en el prólogo de Paz, donde éste glosa al gran teórico y practicante del surrealismo: "[*l*]*es mots font l'amour* en mi página, en mi cama. Hermosa, aterradora promiscuidad del lenguaje" (cursiva original 239). Disfrutar y adorar el lenguaje poético son prácticas en *Renga* que se relacionan con otra fuente de fascinación a lo largo de la obra de Paz. Como se ha indicado en el primer capítulo, el poeta mexicano está convencido de que el lenguaje mismo es tremendamente poderoso. Si no lo fuera, sería imposible que la poesía nos permitiera entrever la otredad del ser y de la vida; aquel "otro lado" invocado en *La llama doble* y demás textos.

A la luz de la autoridad que Paz le otorga al lenguaje, se puede idear la dinámica de la colaboración artística, tanto en *Renga* como en los otros proyectos colectivos estudiados en esta tesis, como una relación entre tres sujetos-participantes: Paz, el otro o los otros creadores, y el propio lenguaje con todo el poder que Paz percibe en él. Cada ángulo ejerce poder y asegura suficiente tensión entre sí mismo y los demás elementos para que la disposición triangular siga vigente. Los tres extremos ocupan uno por uno la cima del triángulo, alternándosela constantemente entre ellos. Este movimiento coincide con lo que Paz describe en su prólogo a *Renga* como la "idea de la correspondencia universal" (235), un tema que él había tratado previamente en "Los signos en rotación". Ahora en "Centro móvil", Paz escribe que en la edad moderna "concebimos al universo entero como una pluralidad de sistemas en movimiento; esos sistemas se reflejan unos en otros y, al reflejarse, se combinan a la manera de las rimas de un poema" (235). Paz aclara que él y sus compañeros de escritura "no nos propusimos apropiarnos de un género sino poner en operación un sistema productor de textos poéticos" (236). Es precisamente este tipo de sistema que percibo en la dinámica triangular de la escritura en conjunto. Vale la pena recordar que el propio Breton se fiaba de un triángulo para representar y guiar su expresión y praxis del surrealismo. Como explica Luis Roberto Vera:

> Paz heredó de Breton el concepto triple del "triángulo incandescente": amor-libertad-creación. Es decir, una vida afincada en tres vértices: el amor, y concretamente la pasión, el erotismo y la amistad; la libertad, que implica la responsabilidad de la participación social y política, en última instancia una posición ética y metafísica; y, finalmente, la *poiesis*, la creación artística, que para él se manifiesta a través de la poesía y el arte. Sin embargo, dicho triángulo original se convirtió en un sistema cuaternario: amor-libertad-creación-otredad, con un centro—eje o gozne—afincado

> en el ritmo, sin duda porque el ritmo siempre se desenvuelve en el tiempo presente; en suma, una estructura afín al símbolo mesoamericano del quincunce. (cursiva original 25)

La conexión con el mundo precolombino es relevante para el análisis de *Renga*, como se aclarará más tarde. Por ahora, es útil precisar que un poema de cuatro hombres enamorados del lenguaje supone ciertas situaciones confusas. De acuerdo con Timothy Clark, los lectores de *Renga* deben preguntarse sobre la identificación cambiante del "tú" del poema, o sea, el supuesto destinatario/a de distintas secciones de la obra ("*Renga*" 37).[80] La identidad inestable a la que *Renga* se dirige es también una prueba de que este poema es intrínsecamente plural. Surge a la vista otra figura geométrica. En este caso, se forma un pentágono amoroso entre los cuatro poetas masculinos y una sola musa femenina a la que todos ellos cortejan ("Babel" 85). Esta musa es la de la múltiple y única lengua de la poesía.

En "Centro móvil", el poeta mexicano articula una meta colectiva para *Renga*, la de regresar a un estado original en y por medio del lenguaje. Dicho de otro modo, se espera experimentar la otredad, como es habitual en la poesía y poética pacianas, igualmente por medio del lenguaje y del erotismo. Paz expresa su voluntad de volver a la "vagina del lenguaje" (240) para simultáneamente penetrar, habitar y reclamar por sí mismo el experimento poético. Se diría que Paz quiere colaborar con el lenguaje mismo, siendo éste la "vagina" donde él implantará un ente nuevo que será formado tanto por Paz como por las palabras. Al mismo tiempo, esta perspectiva tradicionalmente masculina sobre la virilidad y el coito está matizada por la conexión que sostiene con otras indicaciones de la otredad. En el prólogo de Paz, el sexo femenino se

[80] Clark ha publicado tres ensayos sobre *Renga* que se parecen mucho entre sí. Clarifico que este autor repite ciertos pasajes en los tres textos que cito al final de la tesis.

cuenta entre varias metáforas del lenguaje poético como un cobijo y un lugar de la creación. Paz nombra otros espacios donde se imaginan o inventan ciertas realidades nuevas, como: "la cueva mágica, caverna de Polifemo, escondrijo de Alí Babá, catacumba de los conspiradores, celda de los acusados, sótano de los castigados en el colegio, gruta submarina, cámara subterránea (Proserpina, Calipso), […] cala de la ballena, fondo del cráter" (240).[81] En estas palabras de "Centro móvil" y en todo el poema que las sigue, Paz compite con sus co-autores, quienes también pueden considerarse como hermanos literarios y como rivales, para seducir el lenguaje. Es más, el poeta mexicano parece querer seducir a todos los lectores del libro, incluso a los que también participan directamente en la creación de éste, con su visión y versión de *Renga*.

En el pasaje citado a continuación, una expresión erótica de devoción se convierte en un reflejo sobre el proceso creativo subterráneo, seguido por una añoranza hacia los placeres de la calle y finalmente, por la articulación de los nombres de cuatro famosos arquitectos del paisaje urbano parisino. La obra de éstos se ha realizado en la construcción del espacio físico alrededor de los cuatro poetas que, por su parte, están implicados en un sistema de diseño donde el trabajo de cada uno interviene en el de los demás, y viceversa. Los arquitectos han 'realizado' la ciudad de París de una manera comparable a los poetas que hacen que exista su renga con la esperanza de cambiar el paisaje poético occidental. La sensación de fruición con que se enumeran los nombres de aquellos arquitectos y muchas otras palabras es algo que enlaza las distintas secciones de *Renga*. En la copla de Tomlinson, el amor a las palabras y los procesos artísticos es representativo de la pasión sentida por los cuatro autores de *Renga* ante el lenguaje poético. En la poesía de otros y de ellos mismos, Paz, Tomlinson, Roubaud y Sanguineti buscan, encuentran y

[81] Es más, en otro texto Paz compara el sexo femenino con un hábitat y con la forma espiral de las conchas, como se explaya en la conclusión a esta tesis (*Traducción: literatura y literalidad* 121).

logran una máxima expresión amorosa. Si es posible que una musa singular represente todas las imágenes de inspiración y deseo en *Renga*, ella es la poesía encarnada. Mejor dicho, ella es una musa plural, hecha de lenguaje y de los lenguajes.

> *Ho segnato sopra la mia fronte le rughe del tuo utero,*
> *i morbidi anelli del tuo muschio mestruale:*
> *ho versato lividi liquori dentro le pagine dei tuoi calendari:*
> *ho coltivato il fungo e la felce sopra le spiagge dei tuoi laghi:*
>
> *(Alguien, sin nombre, bajó, extraviado, a la cámara*
> *subterránea, diciendo:* je cherche une valise. *Y yo vi,*
> *otra vez, la antigua gruta (cenozoico) entreabrirse y,*
> *entre la maleza oscura, la espuma y sus profecías.)*
>
> *Le même ensevelissment féroce nous sépare de la pierre*
> *où chantent les fontaines suaves de l'ultraviolet*
> *les bicyclettes et leurs mômes blondes, les rosiers des ambassades*
> *les vitres douchées de bière solaire, pastorale:*
>
> *fountains and draperies of Goujon, water in flowing stone:*
> *city of Mansart, Lemercier, Le Vau, Bruant.* (cursiva original 270)

3.1.2. Un experimento de escritura y lectura

La estructura del renga clásico estriba en otra forma poética japonesa, el tanka. Éste está formado por cinco versos, de los cuales los tres primeros reflejan la métrica del haikú. Es decir,

hay tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. La primera parte del tanka se completa por dos versos más, que cuentan cada uno con siete sílabas (Miner 5). Los cuatro poetas reunidos en París se pusieron de acuerdo para re-emplazar el tanka del renga tradicional con el soneto, una forma ricamente ejercida en la herencia colectiva de los participantes. De acuerdo con lo que Paz señala en su prólogo, el soneto "por una parte, es una forma tradicional que ha llegado viva hasta nosotros; por otra, está compuesta, como el tanka, por unidades semiindependientes y separables" (241). Los sonetos de *Renga* no son ni clásicamente románicos, ni isabelinos. En cambio, son estructuralmente libres, tanto silábica como rítmicamente. Varían en el número de versos y en la organización de éstos en estrofas de distintas extensiones (Edwards, "Collaborations" 110-111; Clark, "Babel" 78). El soneto representa para los cuatro autores un terreno familiar y firme en donde empezar a construir algo inquietantemente nuevo y antiguo a la vez. No faltan modelos literarios para tal iniciativa, como apunta Gerald Gillespie al destacar la influencia de la experimentación que hizo Rainer Maria Rilke con el soneto (66). En "Centro móvil", Paz describe el método que los poetas emplearon para escribir *Renga* y señala dos posibilidades para la lectura:

> Decidimos que nuestro poema se dividiría en cuatro secuencias y que cada uno de nosotros daría el *mood* (sería excesivo hablar de tema) de una secuencia. Como no disponíamos sino de cinco días para componer el poema, resolvimos escribir al mismo tiempo las cuatro secuencias. […] el primer día escribimos los cuatro primeros sonetos de las cuatro secuencias y así sucesivamente; al terminar la redacción del *renga* y leer por primera vez el texto, descubrimos que habíamos cambiado el orden lineal melódico por el contrapunto y la polifonía: cuatro corrientes verbales que se despliegan simultáneamente y que tejen entre ellas una red de

> alusiones. Cada secuencia está compuesta por siete sonetos que deben leerse uno detrás de otro pero este orden se apoya sobre un texto compuesto por las relaciones de las secuencias entre ellas. El solo de cada secuencia (lectura vertical) se desliza sobre el fondo de un diálogo a cuatro voces (lectura horizontal). [….] Me gustaría que se viese nuestro *renga* no como una tapicería sino como un cuerpo en perpetuo cambio, hecho de cuatro elementos, cuatro voces, en cuatro direcciones cardinales que se encuentran en un centro y se dispersan. Una pirámide: una pira. (cursiva original 242)[82]

Las dos últimas frases del pasaje citado son representativas de la elocuente expresión y de las imágenes cautivadoras que Paz emplea a lo largo de su prólogo. Por cierto, la belleza y la potencia de este texto pueden compararse con las contribuciones en verso que hace Paz al renga occidental. Paz indica cómo leer y conceptualizar la obra por medio de un prólogo que funciona parcialmente a la manera de unas acotaciones para cualquier lector del experimento poético. En este sentido, Paz es "el líder indiscutible" (Santí 368) no sólo de los poetas de *Renga*, sino también director de los lectores del poemario. Estoy de acuerdo con los críticos que leen "Centro móvil" como un mapa para la interpretación del poema (Clark, "Babel" 81) o como un tipo de re-escritura del poema a la manera de una traducción, la cual no puede ser sino una aproximación interpretativa a su vez (Gillespie 54, 68). Este tipo de interpretación representa, conforme con lo que hemos comentado en relación con un pasaje de *La llama doble*, un indagar en el yo por medio de la interacción con otros seres humanos. Planteo el término 'yotredad' para iluminar un

[82] El concepto de la lectura vertical y horizontal es útil para el análisis de otras obras del corpus paciano. El ejemplo más sobresaliente es *Blanco* (aunque como explico en el capítulo previo, esa obra no corresponde con mi enfoque en los trabajos compartidos).

aspecto no muy enfatizado por Paz acerca de la creación en grupo, o sea la alusión que él incluye en el prólogo a *Renga* al "afrontamiento conmigo mismo y no con los otros" (240). Se entiende que para Paz, las palabras le permiten alcanzar un estado de otredad para así llegar a conocerse más profundamente. Sin embargo, hay que precisar que desde "Centro móvil", el lenguaje de Paz ejerce poder sobre el resto de *Renga*. Un resultado de esta dinámica es que "Centro móvil" influye enormemente en la crítica sobre *Renga*. ¡Cuán atrayente es dejarse llevar por el argumento magistralmente articulado en el prólogo de Paz y luego experimentar el poema a través de esa poderosa lente! Esta tremenda tentación demuestra el alto grado de maestría y seducción alcanzado por Paz en su prólogo. Mientras que Paz argumenta que el lenguaje mismo manda (*Arco* 276), se puede admitir que el poeta mexicano también trata de orientar y controlar las interpretaciones de todo el libro *Renga* con sus palabras en "Centro móvil". A continuación considero unos ejemplos de la crítica de *Renga* como una consecuencia del hechizo que promueve aquel texto introductorio. Es más, explico por qué no estoy de acuerdo con la mayoría de los criterios analíticos que Paz promueve en aquel prólogo.

3.1.3. El impacto de la 'yotredad' en la crítica

Se encuentran pautas en "Centro móvil" con las cuales nos podemos aproximar a la pregunta sobre si la otredad se profundiza para Paz cuando él colabora en la poesía colectiva. No obstante, considero que la visión idealista del prólogo coincide más con lo que *Renga* habría podido ser, y no tanto con lo que es. La forma del renga les llama la atención a Paz, Roubaud, Sanguineti y Tomlinson en parte porque "implica la negación de ciertas nociones cardinales de Occidente, tales como la creencia en el alma y en la realidad del yo" (238). Paz escribe que en el renga tradicional, "los autores se anulan como individuos en beneficio del acto poético" (237). Da a entender que tal descentralización de la identidad del autor y, por consiguiente, de la

propiedad intelectual, son metas posibles de reivindicar también con el renga moderno y occidental (243). Esta perspectiva sobre lo que se intenta consiguir en *Renga* adquiere un estatus axiomático en el prólogo de Paz. Algunos críticos favorecen la misma imagen que Paz se hace del poema y basan su análisis del texto en ella. Por ejemplo, Clark escribe que *Renga* subvierte la idea de la propiedad de cualquier voz poética ("Babel" 80). El análisis de Domnita Dumitrescu incluye un recorrido detallado de "Centro móvil" y breves comentarios sobre pasajes del poema. Sin embargo, la autora no examina la validez del retrato que Paz hace de *Renga*. Por su parte, Michael Edwards describe el poema con términos que reflejan y respaldan la visión paciana de *Renga*: "nos damos cuenta de que el texto *es* uno, de que puede aprehenderse como una totalidad mayor a la suma de sus partes, de que los poetas individuales han sido absorbidos por una poesía finalmente anónima" (cursiva original, "¿Un nuevo género?" 36). Empero, en el mismo ensayo Edwards reconoce que:

> *Renga* lleva todavía las huellas del ego. Sus autores tienen entera conciencia de la forma que utilizan, sin duda en virtud de la originalidad de estas formas, y es notable en ellos la autoconciencia de un enfrentamiento con el problema del yo. *Renga* tiende a menudo a ser un poema *acerca* de la manera de eludir el YO. (cursiva y énfasis originales 37)

Agrego a esta distinción que las estrofas de *Renga* están compuestas en los cuatro idiomas de los cuatro poetas. Por ello, la autoría de cada contribución está instantáneamente clara. Es más, en la traducción completa al español, Paz coloca las iniciales de cada poeta a la izquierda de las respectivas estrofas. Así, las nociones de identidad y propiedad artística quedan reforzadas en vez de minimizadas. El texto traducido transmite el efecto de una serie de monólogos y, a veces, de una conversación en la página a la manera de una transcripción. Paz

escribe en su prólogo que el autor individual se esfuerza por "escribir lo mejor que pueda" (238) para así "contribuir a la edificación de un texto que no ha de representarme y que tampoco representará a los otros" (239). Todo al contrario de lo que se indica en "Centro móvil", la presentación lingüístico-textual de *Renga* enfatiza la individualidad de las cuatro personas que crean un texto que les representa a todos y que lleva el nombre de cada uno. Específicamente en las estrofas de Paz, el lenguaje revela a su autor, sin que sea importante la lengua particular del texto. Por ejemplo, los lectores versados en la obra de Paz no pueden dudar de quién es el autor de imágenes tales como: "[h]e vuelto de tu cuerpo al mío (la hora) / tú me miras desde el tuyo (es deshora)" (*Renga* 263). Esta copla tan ejemplar de la expresión poética y de ciertos temas preferidos de su autor es obviamente paciana, hasta en las traducciones al inglés de Tomlinson y al francés de Roubaud.[83]

Para estudiar *Renga* hay que comparar las preocupaciones enfrentadas en esa obra con el dominio de los mismos temas en el corpus entero de Paz. Como señala Eliot Weinberger, en *Renga* se hallan muchos aspectos representativos de las grandes aficiones del poeta mexicano. Empero, el libro no cumple con las expectativas del crítico y traductor al inglés de la obra poética de Paz ("Paz in Asia" 33-34). Como Clark señala, Paz se empeña por mantener unidad y coherencia a lo largo de *Renga*, desde el idealismo de "Centro móvil" hasta el final del poema ("Babel" 87). Tal postura desentona con el supuesto motivo de dejar que la creación poética se desempeñe en libertad, y sin que haya ninguna meta más allá de la experimentación de por sí. Weinberger da un paso más al indicar que el renga es una forma incompatible con cualquier

[83] Ni Roubaud ni Tomlinson incluyen las iniciales de los poetas al lado de los versos de cada uno en sus respectivas traducciones de *Renga*, a diferencia de lo que hace Paz.

actitud controladora. Por esa razón especula que a lo mejor *Renga* no sea un renga (34). Entonces perfila cómo sería un renga moderno estéticamente gratificante:

> its end could not be predicted from its beginning; it would often proceed by association; it would be a babble of unidentified voices (its authors, if multilingual, writing in each other's languages); its pace would be that of time-lapse cinematography, a single cell swiftly multiplying into hundreds of organisms; it would be abandoned rather than finished; it would be an emblem of restless change. (34)

Junto con esta perspectiva, es interesante mencionar el hecho de que hoy en día la práctica del renga atrae a muchos participantes y lectores desde una variedad de sitios en Internet. Aunque éste no es el enfoque del presente ensayo, lanzo la pregunta si tal manifestación relativamente nueva del renga conlleva los ingredientes adecuados para cumplir con el criterio de Weinberger.

3.1.4. Poema nuevo, poema original

Como Paz explica al comienzo de su prólogo a *Renga*, con este poema se espera reunir dos ideales de la poesía: una clásica y otra actual. A saber, la "imitación de los modelos de la Antigüedad" y el elogio moderno de "los valores de originalidad y novedad" (235). Edwards escribe al respecto que Paz, Roubaud, Sanguineti y Tomlinson ambicionaron "trasladar la esencia de la forma japonesa a una forma completamente nueva que se insertara en la línea de la poesía europea—de hecho, usaron el renga como fuente de una nueva meditación práctica que hoy sirviera para hacer poesía" ("¿Un nuevo género?" 36). Otros artículos también se enfocan en los aspectos novedosos de *Renga* (Clark, "Babel" 77; Edwards, "Collaborations" 110). La óptica de Mario Vargas Llosa, quien ve en *Renga* un poema "experimental […caracterizado por un] afán de novedad" (515), es un ejemplo de cómo la categorización de las obras literarias puede

obscurecer ciertas verdades. Por ejemplo, es posible estudiar *Renga* como un poema innovador que contiene elementos clásicos de varias fuentes sin que haya contradicción. El poema es original en ambos sentidos de la palabra, porque en él se crea algo nuevo que remite a la antigüedad, o sea, a los orígenes. Como se destaca al comienzo de esta tesis, la búsqueda de la otredad en la obra de Paz está íntimamente relacionada con la vuelta hacia una unidad original entre los seres, los lenguajes y el universo. Es erróneo enfatizar el aspecto novedoso de *Renga* a expensas de las conexiones entre el poema y distintas corrientes histórico-literarias.

En "Centro móvil", Paz plantea que la poesía colectiva es "una idea que nació con el romanticismo" (236). Sin duda se refiere al sueño de Lautréamont de que "un día la poesía sería hecha por todos" (*Arco* 35), esta profecía sumamente importante para el proyecto surrealista que se comenta en el primer capítulo de esta tesis. Paz distingue entre *Renga*, donde se observan ciertas reglas de composición, y la expresión surrealista de la poesía colectiva, basada en la espontaneidad, el inconsciente y el azar ("Conversation" 81). Sin embargo, hay que reconocer abiertamente que la práctica colectiva y autónoma de la poesía se asocia con épocas más remotas que la del romanticismo, tanto en Europa como en América. Dentro del marco europeo, Gillespie advierte afinidades peculiares que *Renga* tiene con la poesía plurilingüe de los trovadores medievales (67), además del precursor, a partir del siglo XVI, de la poesía que se permite leer tanto vertical como horizontalmente (53-54). Estas conexiones apoyan mi argumento de que las exploraciones que se hacen en *Renga* sobre la forma y el lenguaje poético, además del cuestionamiento sobre "la noción de que un trabajo literario no es el producto de la personalidad de un autor" (Edwards, "¿Un nuevo género?" 36) no son, por más que se insista, aficiones que se manifiesten exclusivamente a partir del siglo XVIII.

Aunque no disputo los hilos que se entretejen entre *Renga,* el romanticismo y el surrealismo, me llama la atención el hecho de que Paz se niega a nombrar otras raíces igualmente importantes. Fuera de los confines asiáticos y europeos que Paz identifica como los que deben contener el primer renga occidental, los cantos *cuicatl* del pueblo nahua proporcionan un rico trasfondo histórico y estético para la consideración de la poesía como un acto colectivo, tal como indicamos en el primer capítulo de la tesis. Aunque Paz no admite esa posibilidad en su tratamiento de *Renga,* demuestra una profunda conciencia del vínculo trascendente entre el México precolombino y el país contemporáneo en muchas obras suyas. Por ejemplo, se señala el desarrollo de tal temática en "Piedra de sol" y *Posdata*. Antes de la llegada de los europeos a Mesoamérica, la poesía del pueblo nahua representa una estética colectiva en que la representación y la interpretación se llevan a cabo en el sentido de *performance* (Lee 135). De acuerdo con Lee, la inclinación por querer atribuir textos anónimos a autores conocidos se impone desde fuera del contexto en que llegaron a producirse los *cuicatl*: "individual authorship was an invention of Europeanized colonial chronicles and modern scholars who relied on uncritical readings of these colonial sources" (131). Lee emprende una revisión de la poesía nahua precolombina al negarse a considerar legítimo el afán de fijar la identidad de los autores.[84] Este estudioso subraya la importancia de los cantantes ante todo, y de los músicos y los danzantes en un rango secundario (136). Afirma que los poemas sólo llegaron a cobrar su verdadera plenitud en el evento de la interpretación musical ante un público (138). De ahí, la representación en el sentido de ensayo, escenificación e interpretación (*performance*) encarna la plena realización de la obra. Veremos a continuación que esta característica básica de la poesía

[84] Se observa, por ejemplo, el empeño de Miguel León-Portilla por determinar nombres individuales de poetas aztecas y proporcionar información sobre la vida de ellos (*Trece poetas del mundo azteca* 19).

nahua precolombina es también de crucial relevancia para una obra tan consciente de su propia modernidad como lo es *Renga*.

Otro atributo básico de los *cuicatl* es sobresaliente para nuestro enfoque en *Renga* como una obra colectiva. A saber: "[t]o the uninitiated reader, the appearance of various unidentified singers in a song causes ambiguity and confusion, but indigenous audiences in the sixteenth century and before would have been familiar with this kind of structure" (Lee 140). Aquí tanto la forma poética como la poética misma son inseparables del fenómeno del diálogo (138-139). Es más, la heteroglosia dialogal y el carácter de este tipo de poesía como un evento son descripciones que se prestan al renga. Paz afirma en su prólogo a *Renga* que esta forma poética es "ante todo, una práctica" (236). Clark confirma el planteamiento de Paz cuando observa con razón que *Renga* es, quizás más que un poema, una situación y un experimento de la poesía ("*Renga*" 32). Edwards nota la función de *Renga* como una prueba y una celebración de su propia existencia. Así, *Renga* como un *happening* literario documenta "el encuentro vivido, la reunión de esas personas en particular, en un tiempo y un lugar dados" ("¿Un nuevo género?" 37). Unos siete años después de la composición de *Renga*, Paz explica que la actividad de crear el poema colectivo es tan importante como el poema mismo, por ejemplo al decirle a Edward Honig en una entrevista: "I believe the primary thing was the activity" ("Conversation" 81). En otras palabras, *Renga* radica, por lo menos para Paz, en el entendimiento de la poesía como *performance*. A pesar de las insistencias de Paz sobre los modelos asiáticos y los precursores europeos de *Renga*, es imprescindible promover una perspectiva más inclusiva sobre el poema, una que está enraizada en ciertas tradiciones precolombinas como la poesía nahua y los glifos mayas. Éstos últimos, como Weinberger observa, también permiten lecturas horizontales y verticales. Los glifos representan otro sistema en el que los juegos lingüísticos, los homófonos y

el impresionante tejido de asociaciones son ejemplares para un texto como *Renga* (Weinberger, "Paz in Asia" 36-37).

3.1.5. Traducciones

Renga ilustra el entrelazamiento entrañable de la escritura con la lectura. Si hay lectores que no escriben, es de suponer que no hay escritores que no lean. Aun durante la lectura de la escritura de uno mismo, ocurre un análisis que complementa y contribuye al desarrollo más profundo de cualquier texto. Los escritores leen a otros y leen su propia obra, en distintas versiones, como una parte intrínseca del proceso creativo. Paz señala la identidad por lo menos doble del poeta individual. Éste "es, al mismo tiempo, el objeto y el sujeto de la creación poética: es la oreja que escucha y la mano que escribe lo que dicta su propia voz" (166). Como se ha demostrado en el primer capítulo, el poeta debe ser un lector excepcional. En particular, recordemos que Paz otorga un estatus especial a la lectura y la escritura hechas por poetas. Con la publicación de poemas o crítica literaria, la transmisión interna de la voz al oído y la mano de una sola persona se transforma y se complica al abrir paso hacia un intercambio con el mundo. El yo representa una parte mínima de otra realidad plural mucho más compleja. En un ejercicio poético en conjunto, se vigoriza tanto más el papel del escritor como lector (Clark, "Babel" 84). Distintos discursos y distintas voces llegan a articularse en *Renga* como resultado de las actividades de leer, interpretar, escribir y traducir.

El prólogo de Paz enfatiza la importancia de la traducción, no sólo como un método sino como un acto emblemático de una época en la que cuatro poetas de diferentes nacionalidades e idiomas pueden reunirse para componer un texto compartido. Paz escribe al respecto: "[n]uestro siglo es el siglo de las traducciones. No sólo de textos [….] al traducir, cambiamos aquello que traducimos, y, sobre todo, nos cambiamos a nosotros mismos" (235). En *Renga,* la traducción

llega a ser una metáfora tanto para la creación como para la lectura e interpretación literarias. La poesía de cualquier idioma traduce en el sentido de transformar la realidad a través del lenguaje. Con sus imágenes y metáforas, la poesía "dice lo indecible" (*Arco* 106) en el sentido de nombrar novedosa o asombrosamente ciertas experiencias. Así se revela la cara frecuentemente ignorada o desconocida de la condición humana: en términos que Paz emplea con frecuencia, ésa es el otro lado o la otra voz. Como demuestra Dumitrescu, la condición políglota de Paz y la heteroglosia en las obras que éste escribió a solas están íntimamente relacionadas con tres roles de este autor: el de traductor; el de poeta dialogante tanto dentro como fuera de los confines de la página; y el de colaborador de distintos proyectos colectivos a lo largo de su carrera (241).[85] La misma investigadora destaca que la traducción en la obra de Paz es una práctica especialmente asociada con la búsqueda de la otredad, algo que ella presenta en paralelo con la amistad y con el amor erótico (241-242).

Ya que empleamos nuevamente el término heteroglosia, con *Renga* se enfatiza hasta qué punto la poesía y la poética de Paz existen fuera de los parámetros que Bajtín describe en una proclama tal como: "[t]he poet is a poet insofar as he accepts the idea of a unitary and singular language and a unitary, monologically sealed-off utterance" ("Discourse" 296). *Renga* es una obra que contradice netamente la idea tradicional y hasta anticuada de la poesía como un arte solitario. Lejos de representar una voz que cante a solas, *Renga* proporciona una imagen de la poesía como monólogo y diálogo a la vez ("Centro móvil" 242). El lenguaje de *Renga* no es ni homogéneo ni unitario. De hecho, los autores de esa obra no sólo se traducen entre sí, sino también intercalan dentro de sus propias estrofas citas en otras lenguas. Hasta componen algunas

[85] Tal vez sea útil recordar aquí que Paz manejó muy bien el francés y el inglés, además del español.

estrofas, o partes de ellas, en el idioma de uno de sus compañeros, tal como ocurre cuando Tomlinson escribe directamente en italiano (253) o en francés (259). Estos juegos intertextuales y políglotas son parte del intercambio entre cuatro poetas que poseen un alto nivel de educación y cultura (Gillespie 54). La inclusión en *Renga* de tales recursos requiere que los lectores sean eruditos a su vez para poder participar en ese texto híbrido. La idea del lector predilecto como el creador mismo de cualquier texto, o posiblemente como hermano espiritual, intelectual y artístico del escritor, se vuelve todavía más apropiada para tales circunstancias. Aunque un tema central de *Renga* es el proceso creativo de este poema tan peculiar (Clark, "*Renga*" 33; Carbo v), es difícil conciliar el ensimismamiento textual con el supuesto objetivo de la fusión anónima de cuatro egos individuales. *Renga* excluye necesariamente a muchos lectores debido a su hibridez. Por consiguiente, las lecturas posibles son reducidas. De acuerdo con Clark: "[t]he way *Renga* flirts with its readers' nationality and/or linguistic competence merely underlines the finitude of any act of understanding, bound as it is to contingencies of place, time, national provenance and international power. Any interpretation of *Renga*, for example, will have to be in a particular language, quite possibly one of its own four languages" ("Babel" 87). La exclusividad de *Renga* contribuye a mi rechazo de la obra como una revaluación del yo creador de obras literarias occidentales. Al contrario, es una obra rebuscada que enfatiza la autoría, la especialización y la individualidad de sus creadores.

Por otra parte, una de las características más fascinantes de *Renga* tiene que ver con las relaciones entre la creatividad y la traducción (Edwards, "Collaborations" 116). Hasta se puede considerar la traducción como una actividad que estimula más creatividad (Clark, "Babel" 86). Ésta es la perspectiva que Paz promueve en su prólogo cuando nombra a Ezra Pound y T.S. Eliot como poetas "que demuestran que la traducción es una operación indistinguible de la creación

poética" (235). También es válido conceptualizar la expresión políglota de *Renga* como un lenguaje en sí marcado por la ambigüedad y la mezcla (Clark, "*Renga"* 35). Es apropiado pensar en las contribuciones de cada poeta como materia de inspiración para los demás: leer a los otros es un acto básico del proceso creativo del escritor. De modo parecido, leer a los coetáneos en lenguas extranjeras implica que la traducción llega a ser una parte necesaria de la lectura, al igual que la lectura es una parte esencial de cualquier proceso de traducción. Se supone que la lectura especializada de esta índole influye en el uso que hace cada poeta de su lenguaje materno. En este sentido, el juego entre lenguas en el nivel del sonido y los significados de palabras y locuciones es un tema útil de la crítica sobre *Renga* (Edwards, "Collaborations" 113). Junto con los pasajes analizados por Edwards, se puede citar como ejemplo el soneto I3, según la lectura vertical de *Renga* (254). En este soneto, los poetas no sólo mencionan abiertamente a sus colaboradores con el nombre de pila, sino también citan a Sade y Rousseau, posiblemente para insinuar que éstos también participan, aunque tangencialmente, en la creación del poema en conjunto, dado que han escrito textos influyentes para nuestros autores. Éstos últimos reproducen fragmentos de poesía provenzal y japonesa al estructurar su texto alrededor de la mitología clásica occidental. En la estrofa de Paz, el yo poético recuerda haber leído en una nota escrita en náhuatl una descripción de Eros y Ceres. Es más, las estrofas de Sanguineti, Paz y Roubaud contienen pasajes escritos en lenguas distintas del idioma materno de cada uno.

El plurilingüismo de *Renga* afecta la relación entre este poema y el renga tradicional. Como Earl Miner explica, una propiedad central del renga japonés tiene que ver con la interacción de las estrofas para formar los eslabones de esta poesía literalmente "en cadena" o "en serie" (*linked poetry*). Miner escribe que: "a given stanza (after the first and before the last) shall form a poem both with its predecessor and its successor. Each stanza is therefore a part of

two poetic units of continuous and discrete sense, first as a second part, next as a first" (58). Así, como apunta Edwards, el renga clásico es un texto que contiene poemas múltiples. Por ende, el renga completo se presta a distintas lecturas ("Collaborations" 110). Por cierto, hay una pluralidad de lecturas parciales asequibles a distintos lectores, cuya familiaridad con los cuatro idiomas originales es sólo uno de varios factores determinantes para la interpretación de *Renga*. La pluralidad de lecturas posibles no es novedosa para la poesía de cualquier forma. Sin embargo, este rasgo se incrementa en el renga dado que la tarea que tienen los poetas en primer lugar, como lectores y escritores, es establecer vínculos entre varios núcleos poéticos. Edwards considera que la transformación de una estrofa en relación con las estrofas colindantes es un cambio textual similar a la traducción ("Collaborations" 110). El crítico sostiene que en el texto moderno y cuatrilingüe que es *Renga*, la transformación se alcanza a través del cambio constante entre idiomas (111). Hay que agregar que los lectores que no son los autores de *Renga* también llegan a desempeñar su propia tarea interpretativa al enfrentarse con el texto. La lectura y la escritura son actividades inseparables de la interpretación y la traducción. Esto es viable en un sentido metafórico en lo que se refiere a la conceptualización de las actividades literarias. Además, esta noción se alinea muy prácticamente con los procesos de la lectura y la escritura asociados con la creación de *Renga*. En el corazón del poemario está la transferencia de palabras de una esfera o lengua a otras. Como Paz escribe en *El arco y la lira,* "[t]odo es lenguaje" (20). Es decir, el lenguaje es el único recurso que tienen los lectores, escritores y traductores. Opera como un enorme y complejo sistema, a la manera de un universo formado por "signos en rotación", como Paz esboza en su ensayo del mismo título. Efectivamente, hay momentos en que el poema se desarrolla tan insólitamente que el ideal de Paz sobre el lenguaje como el verdadero autor deviene repentinamente alcanzable. Este impacto se realiza más completamente en la

versión cuatrilingüe del poema, donde la voz poética es literalmente plural, y donde la multiplicidad consiste de la verdadera unidad de la expresión:

cette phrase en méandres qui s'achémine vers sa fin perplexe

…….

e como mi sono modificato:

…….

lost in a spiral of selves, a naming:

y la espiral se despliega y se niega y al decirse se dice (cursiva original 282)

Aunque los egos de los poetas no se anulan, el fluir entre los idiomas tiene su propio brío. El poema mismo articula su extraña, múltiple e inconfundible voz.

Durante los cinco días en París, los poetas escribieron en conjunto 24 sonetos políglotas. Entonces, el plan para completar el texto era que cada poeta, ya de vuelta de la reunión, remataría el poema con un soneto final, además de transformar nuevamente la obra entera con una traducción completa al idioma de cada uno. Esta segunda etapa de la escritura de *Renga* acarrea una paradoja significativa. Por un lado, se considera que la traducción hecha por un poeta a solas participa todavía del tono de grupo y así alarga la confluencia colectiva original (Edwards, "Collaborations" 118). Por otro lado, como señala Gillespie, el acto de traducir el poema entero al lenguaje de uno de los cuatro poetas se opone al sentido de un encuentro compartido. Según este análisis de las traducciones que hicieron Paz, Roubaud y Tomlinson, los textos monolingües se alejan de la pluralidad original de *Renga* (54). Mientras que la traducción permite que el poema se proyecte a un número más amplio de lectores, también puede considerarse como un gesto controlador frente al texto plurilingüe, según el cual uno de los

autores originales transforma el poema al establecer cierta conformidad que él impone con su idioma materno. De hecho, sólo tres de los cuatro poetas de *Renga* cumplieron con el programa de preparar una traducción completa. Sanguineti se negó a traducir *Renga* al italiano. Tampoco escribió su soneto individual, que habría correspondido a la última sección del poema, tanto para la lectura vertical como para la horizontal. Es más, Sanguineti es el único autor que no compuso su propio texto introductorio al poema colectivo. Comento en la siguiente sección cómo el silencio imprevisto de Sanguineti es otro tipo de autoría que influye, a su vez, en las posibilidades interpretativas para *Renga*.

3.1.6. Acordes y desajustes

En "Centro móvil", Paz da a entender que la práctica tradicional del renga está basada en una actitud ética. A pesar de las reglas que rigen la escritura de esta forma poética, "su objeto no era imponer un freno a la espontaneidad personal sino abrir un espacio libre para que el genio de cada uno se manifestase sin herir a los otros ni herirse a sí mismo" (238). El ejercicio poético colectivo les exige a los cuatro poetas modernos actuar dentro de un sistema de expresión que ellos no conocen. Se supone, como se ha indicado previamente, que este acto de creación se habrá de realizar fuera de los parámetros de las nociones tradicionalmente occidentales sobre la identidad y el ego personales. Ya que la creación del poema no debía representar "ni un torneo ni una competencia", como escribe Paz en su prólogo, "nuestra animosidad natural se encontró sin empleo: ni meta que conquistar ni premio que ganar ni rival que vencer. Un juego sin adversarios" (238). A pesar de esta caracterización, se evidencia que el prototipo ético del renga no se mantuvo durante la composición del poema de Paz, Roubaud, Sanguineti y Tomlinson. En *Renga*, un poema que enfatiza las relaciones entre palabras, idiomas y estrofas, no sorprende que sean especialmente intensas las relaciones personales entre cuatro poetas modernos de occidente.

El tema de la amistad late detrás de *Renga*, tanto en la dedicatoria a Breton, un amigo de Paz, como en la imagen harmoniosa de cuatro poetas que ponen la identidad del autor en tela de juicio y van en búsqueda de la voz de la poesía. A su vez, la antipatía recorre la obra. Años después de componer *Renga*, Paz vuelve a evaluar el texto en una carta entonces privada a su amigo Pere Gimferrer, el poeta catalán. El planteamiento formal y público de Paz sobre *Renga* en "Centro móvil" difiere ampliamente de la desilusión expresada en la carta. Paz le escribe a Gimferrer:

> He releído el poema. Qué lástima: se salvan muy pocos momentos. [….] La experiencia, como lo recalcan Roubaud y Tomlinson en sus textos en prosa, requiere un trabajo "al unísono". Ésa fue la falla: contra lo que afirma Tomlinson, hubo una actitud *disruptive*, nihilista – en el mal sentido de la palabra. Cuando invité a Sanguineti, aceptó con entusiasmo. El primer día su colaboración fue plena – como puede apreciarse si se leen los cuatro primeros sonetos de las cuatro series. Después, aparte de sus alfilerazos a Tomlinson, que respondió como debía y con mayor ingenio, casi todas sus intervenciones tendían a interrumpir la corriente. (cursiva original, *Memorias* 138)

No me interesa indagar en lo que Tomlinson describe como "una querella literaria que nunca entendí del todo" ("Traducciones" 171). Empero, el lenguaje que Paz emplea en su carta esclarece ciertas dinámicas fundamentales de *Renga*. A saber, el designio de la obra como un canto "al unísono" es problemático porque sugiere que no hay lugar en *Renga* para los contrapuntos o la cacofonía. Pero, en una obra plurilingüe compuesta por cuatro personas, ¿cómo es posible que no haya momentos de disonancia? La discordia es una realidad tanto de las relaciones entre los seres humanos como del lenguaje. Para volver al prólogo de Paz en que él cita a Breton, las palabras no sólo hacen el amor, sino también la guerra. El ideal de Paz para

Renga es que el texto sea un locus de reconciliación entre el yo occidental, el lenguaje poético y la otredad. No obstante, mientras *Renga* enseña a sus lectores ciertas verdades sobre la identidad y la expresión artísticas, no son las mismas verdades que se trazan en "Centro móvil". Si de acuerdo con Paz el lenguaje tiene el poder absoluto, entonces el poema finalmente habla con su propia voz y da testimonio de su existencia como un evento y un experimento de la poesía colectiva. Las afinidades y los choques del lenguaje de *Renga* son parte del ejercicio. No es únicamente cuestión de la antipatía notada en la carta de Paz. También hay momentos que sugieren un estado de claustrofobia entre cuatro poetas irritados por las relaciones entre ellos y por la creación compartida. En la última secuencia parisina, tanto la libertad del renga como las restricciones de esta extraña práctica en conjunto representan fuentes de hastío:

O. P. Lo dado es el afuera (el horizonte en que nos internamos)
y el adentro (la semejanza que inventamos). Lo dado: lejanía.

J. R. cosas recibidas de lejos en lejos
más allá de las balas y los puentes
la velocidad hurga en la hierba
estaciones alejadas de cigarras

E. S. ahora: listos para partir—las reservas de sobra confirmadas,
los francos cambiados desfavorablemente, las direcciones en la libreta
[de apuntes,
los libros con las dedicatorias—según un evidente impulso centrífugo
[hacia

esta o aquella universidad lejana, con una corbata nueva.

Ch. T. *¿Inventamos?* Más bien: desciframos: texto
y cita irrefutables: don
de las estatuas mensajeras que coronaron
(ignoradas) los hastiales de la Gare d'Orsay. (cursiva original 273-275)[86]

Cada poeta está forzado a reflexionar sobre los versos de sus coetáneos. Los otros están allí en el sótano del Hotel Saint Simon y el proyecto requiere que cada uno participe en el diálogo poético. Parte del intercambio consiste de lo que Paz llama "lo dado", lo que Roubaud señala como "las cosas recibidas" y en la estrofa de Tomlinson, la asociada tarea del desciframiento. De ahí viene cierta irritación: la creación de cada uno está determinada por la creación de los demás. Observo este fenómeno con menos optimismo que Edwards en "Collaborations" (116-117). Nadie puede evitar "las balas y los puentes" indicados por Roubaud, los cuales se pueden interpretar respectivamente como las invectivas y las tentativas por establecer conexiones en y con *Renga*. En un nivel más pragmático, la estrofa de Roubaud también sugiere el aislamiento, a pesar de que *Renga* se realice en colaboración. Los poetas están desconectados de la vida metropolitana de París, donde "la velocidad hurga en la hierba". El auto-exilio colectivo, que Paz describe como "el horizonte en que nos internamos", culmina en un éxodo lleno de actividades prosaicas que Sanguineti evoca en su estrofa: el cambio de dinero, los detalles y desplazamientos asociados con viajar, algunas pertenencias nuevas que habrá que transportar y cuidar y finalmente, la vuelta a las obligaciones profesionales diarias.

[86] Para facilitar la lectura, se cita aquí de la traducción que Paz hizo al español.

La ausencia de lo que se había planeado como el soneto final de Sanguineti merece unos breves comentarios. Es irónico que falte el colofón de Sanguineti, tanto más porque en la modernidad el soneto es una forma italiana por excelencia. Según la lectura horizontal que Paz describe en "Centro móvil" como "un diálogo a cuatro voces" (242), el solo del poeta italiano habría seguido el de Tomlinson. El soneto del poeta inglés refleja la perspectiva paciana de *Renga*. Por ejemplo, el primer verso, "[s]peech behind speech: language" sugiere que los lenguajes que componen *Renga* están unidos, tal vez hasta el punto de contener todo tipo de expresión, incluso "language of light", "language of silence" y "the flesh made word" (274). Es completamente casual, aunque felizmente apropiado, que el "lenguaje del silencio" nombrado por Tomlinson sea exactamente lo que sigue, debido a la ausencia de una de las previstas contribuciones finales. Se teoriza que la decisión tomada por Sanguineti de mantener el silencio después de la reunión en París constituye una forma de protesta, interrupción de la corriente, otra picadura más y finalmente, solipsismo. Retener cierto lenguaje esperado y prometido entre los poetas de *Renga* es una negación completa: acto hostil cometido en un folio en blanco.

Mientras tanto, lo que se considera como el último soneto para la lectura vertical de *Renga* está compuesto por los cuatro poetas. Este texto también habría continuado con el solo de Sanguineti, conforme con el programa de lectura que se señala en la advertencia del libro (251). El soneto heterogéneo termina sin puntuación y así concede un tipo de movimiento perpetuo a la última imagen del poema, que es una contribución de Paz: "del Este al Oeste al Norte al Sur arriba abajo fluyen los lenguajes" (283). Este desenlace, que no se había proyectado como el final del poema, es sin embargo una conclusión eficaz. No sólo refuerza la visión que Paz tiene para *Renga*, sino también asegura que el poema está permanentemente abierto. Aún incompleto, el decir poético de *Renga* sigue pronunciándose. El poema se sostiene a sí mismo, ya que el

lenguaje está en el centro de la creación. Al mismo tiempo, *Renga* conlleva una refutación de la autoría colectiva, puesto que la voz individual que se calla al final del poema también reclama poder. Como explica Paz en *El arco y la lira*, "[e]l silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente" (56). Los demás poetas, así como los críticos, tratan de rellenar el espacio en blanco abandonado por Sanguineti. No obstante, el aspecto acaso más occidental de *Renga*, que consiste de una lucha entre cuatro identidades y sus respectivas ópticas hacia la poesía en colaboración, permanece sin resolver. Como Clark observa, *Renga* es una obra que falla en su propósito de ejemplificar la propuesta de Roland Barthes sobre la muerte del autor occidental. Lo que sí demuestra es la profunda tensión en torno a la autoría y la autoridad ("*Renga*" 33).

3.2. Dos poemas sueltos

3.2.1. "Festín lunar"

Más de una década después de la escritura de *Renga*, se publica en la revista *Vuelta* otro poema que Paz había creado en colaboración, esta vez con un poeta y traductor francés de origen libanés, Fouad el-Etr (n. 1942).[87] En las *Obras completas* de Paz, "Festín lunar" se reproduce primero en francés (XII 286). Ésta es la versión original del poema, ya que el francés representa una lengua franca entre los dos escritores en cuestión. Antes de la versión traducida al español, Paz inserta una descripción de las circunstancias relacionadas con la composición espontánea de "Festín lunar" (287). En un departamento de París, los dos poetas y sus respectivas esposas presenciaron un momento en que "[l]a luna de verano bajó verticalmente, se detuvo ante la buhardilla y, sin hacer ruido, abrió la ventana". En seguida los dos hombres se pusieron a escribir

[87] La información sobre la publicación de "Festín lunar" en *Vuelta* aparece en las *Obras completas* de Paz (XII 689).

un pequeño poema colectivo (287). Paz es autor de los versos uno, tres y cuatro, y el-Etr del segundo y de los dos últimos versos. Como en el caso de *Renga*, Paz incluye las iniciales del escritor de cada contribución en su traducción:

O. P. Tengo miedo y la luna

F. E. no le hace mal a nadie

O. P. Estoy ausente en este cuarto

O. P. La luna sobre el jamón

F. E. sueño de cuarzo

F. E. Maúlla un gato (XII 287)

Producto de una experiencia sorprendente compartida, el poema documenta un evento en la vida de ambos escritores. El punto de partida es el proceso de reflexionar poéticamente en el momento en que la ventana del departamento parece abrirse ante la fuerza de la inmensa luna que se observa a través de ella. Sin embargo, la anécdota que Paz esboza en el cometario introductorio no es enteramente imprescindible para una lectura fructífera de "Festín lunar". El poema se presta a una interpretación basada en ciertas posibilidades vinculadas con la creación en colaboración. Se hace patente el nivel de incertidumbre en relación con la identidad del/de los hablante(s) poético(s). A pesar de que Paz instaura una reivindicación de la autoría individual de cada verso en la versión traducida al español por medio de las iniciales de los dos poetas, tanto la falta de puntuación como las imágenes evocadas en el poema son indicaciones de un cuestionamiento acerca de los límites, algunos físicos (la ventana y los versos) y otros esotéricos (la conciencia y la autoría). Por un lado, el poema estimula volver a examinar las divisiones binarias: por ejemplo, "[l]a luna sobre el jamón" es una imagen que sugiere que la luna, una

realidad física del mundo de afuera sin hablar de un símbolo potente, ha entrado en el espacio doméstico interior. Además, el verso se presta a una lectura surrealista, puesto que la palabra "jamón" es inesperada dentro de un poema contemplativo sobre la luna. El potencial absurdo del "jamón" se refuerza con el próximo verso, ya que el "sueño de cuarzo" corresponde a un ambiente de contemplación y belleza. Y sin embargo, el jamón y el cuarzo llegan a ocupar la misma estrofa de un poema esencialmente onírico. Los lectores de "Festín lunar" se preguntan, por ejemplo, dónde termina el sueño o dónde comienza la conciencia. Los bordes se revelan inestables en este texto, como se ve en el umbral de la buhardilla o en la idea de una voz que cede la palabra a otras formas de expresión, tal como explico a continuación.

El poema formula su propia pregunta, la cual se podría articular así: ¿cómo entra "la luna" en la escritura de los dos autores? Metafóricamente, el misterio, el poder, la sensualidad y los ritmos femeninos asociados con la luna nos permiten equiparar esa imagen central de "Festín lunar" con el concepto paciano de la otredad.[88] En el poema, lo otro o lo de afuera se introduce en la esfera de un yo que afirma su presencia en las primeras palabras del poema: "[t]engo miedo". Luego, aquel yo se transforma hasta desvanecerse. A partir del tercer verso el hablante está "ausente en este cuarto" o sea, él está apartado del propio espacio del texto. Efectivamente, la primera persona no deja ningún rastro en la segunda estrofa. El poema se cierra con otra especia de canción, simultáneamente familiar e incomprensible: "[m]aúlla un gato". Ya no es asunto de determinar dónde termina la voz de uno para que medie otra perspectiva. Los límites de la expresión de dos individuos se han traspasado, abriendo camino al raro evento que es el

[88] Pensando nuevamente en las circunstancias de la creación de este poema, hay que recordar la presencia de las dos mujeres en el piso, junto a los hombres que escriben. Ellas también habían observado la luna a través de la ventana y la apertura repentina de ésta. A través del documento del poema, sólo 'hablan' dos de cuatro testigos.

poema mismo; una creación colectiva y por consiguiente, una experiencia y expresión de la otredad. Con "Festín lunar", los dos poetas parecen haberse dejado llevar por la espontaneidad del instante tan poético que han podido observar juntos, bajo una luna inmensa. Se rinden al momento y así logran un texto tan misterioso como juegotón y surrealista, ya que este poema llega a expresar el suconsciente y el azar.

3.2.2. "Poema de la amistad"

En *Vislumbres de la India*, Paz describe las circunstancias que llevaron a la creación colectiva de "Poema de la amistad", un texto que él escribió en 1985 con dos poetas de la India. El primero, Agyeya, es el heterónimo de S. Vatsyanan (1911-1987), al que Paz describe como el "patriarca de la poesía hindi" (*Vislumbres* 29). El otro colaborador, también un destacado practicante de la poesía hindi, es Shikrant Verma (1931-1986).[89] Además de los tres autores, el poema debe su existencia a una cuarta persona que inició el proyecto colectivo, el crítico y periodista Sham Lal. Paz escribe que Lal: "reunió a un grupo de amigos en su casa. Había leído *Renga* […] Se le ocurrió que la experiencia podía repetirse, ahora con poetas de lengua hindi. Aceptamos y sobre la marcha nos distribuyó hojas de papel entre Agyeya, Verma y yo" (*Vislumbres* 29). En cuanto a la disposición de las estrofas, "Poema de la amistad" se basa en una forma tradicionalmente desarrollada en la poesía escrita en urdu e hindi (*Vislumbres* 29). Sin embargo, se experimenta una praxis novedosa con "Poema de la amistad" debido al hecho de que el texto se escribe no sólo entre tres autores, sino también en hindi y en español al mismo tiempo. La práctica colectiva emprendida con "Poema de la amistad" incluye además un doble proceso

[89] Sigo con la ortografía de "Vatsyanan" y "Shikrant" que Paz emplea en *Vislumbres de la India* y *Obras completas* XII. Sin embargo, es de notar que en varias fuentes estos nombres aparecen como "Vatsyayan" y "Shrikant."

de traducción, primero cuando Agyeya y Verma traducen sus propios versos al inglés, y entonces cuando el poeta mexicano traduce dichas líneas al español (*Obras completas* XII 17).

Paz publica su traducción completa del poema en español en el libro ensayístico *Vislumbres de la India*, donde incluye también algunas explicaciones instructivas para la lectura. Al señalar que "[l]os dos últimos versos, la coda, fueron escritos tres veces por los tres poetas, de modo que el poema tiene tres finales distintos", Paz influye en la manera en que los lectores abordan el texto (*Vislumbres* 30). Esta intervención es infinitamente más suave que la dirección de la lectura que Paz asume con su prólogo a *Renga*. Asimismo, la información que Paz les propone a los lectores de la traducción al español del "Poema de la amistad" refleja una clave sustancial de esta obra. Es útil considerar el paralelismo entre la lectura tripartita de "Poema de la amistad" y el paradigma del triángulo sugerido anteriormente en este capítulo. Se ha propuesto que la creatividad colectiva en la obra paciana suele desarrollarse dentro de una dinámica triangular entre Paz, el o los otro(s) colaborador(es) y el lenguaje. En "Poema de la amistad" se halla una estructura semejante, ahora con los tres escritores, las tres etapas de escritura y traducción, los tres idiomas manejados durante la escritura y re-escritura, y los tres posibles finales. La opción de leer los seis últimos versos de "Poema de la amistad" como tres versiones de la conclusión del poema refuerza la lectura de todo el texto como un verdadero diálogo. Los tres autores están representados igualmente en este poema. Al mismo tiempo, más allá de los tres individuos responsables para la creación, lo que importa sobre todo son los lazos de la amistad que conectan a dichas personas. El poema abarca acuerdos y desacuerdos, cuestionamiento y clarificación. En otras palabras, "Poema de la amistad" está centrado en la interacción de sus propias, y múltiples, voces:

O. P. La amistad es un río y un anillo.

A. El río fluye a través del anillo.

S. V. Dice el río: antes no hubo río, después sólo río.

Antes y después: lo que borra la amistad.

O. P. ¿Lo borra? El río fluye y el anillo se forma.

A. La amistad borra al tiempo y así nos libera.

Es un río que, al fluir, inventa sus anillos.

S. V. En la arena del río se borran nuestras huellas.

En la arena buscamos al río: ¿dónde te has ido?

O. P. Vivimos entre olvido y memoria: este instante

es una isla combatida por el tiempo incesante. (*Vislumbres* 30)

Finalmente, es importante reconocer que "Poema de la amistad" es otra muestra del fenómeno identificado por Vicente Rojo, citado en el segundo capítulo, como lo que es en muchos casos un principio de la creación artística colectiva. Idealmente, la amistad es una relación que conlleva cierta libertad trascendental (es, de acuerdo con el poema bajo estudio, "un río" que "borra al tiempo") además de compromisos y conexiones (es también "un anillo"). A partir de una relación ética entre un yo y otro(s), se espera crear una estética con la cual sería posible traspasar los límites de la identidad individualista, o sea, borrar las huellas y experimentar una realidad nueva. En la vida y obra de Paz, la amistad representa una relación desde la cual crear en conjunto y así ir en busca de la otredad. Las afinidades, tanto en el amor y en la amistad entre personas como entre ideas y obras, llegan a revelar una imagen universal de la poesía (*Memorias* 303). Así, la amistad es otra fuente y metáfora de la poesía para Paz, a pesar de que se suele discutir con más frecuencia el amor y el erotismo en la obra del Nobel mexicano.

Dicho esto, la profunda conexión entre la amistad y la poética plural será un tema del siguiente apartado del presente capítulo.

3.3. Concordancia y conjugación: *Airborn/Hijos del aire*

Como hemos visto en "Centro móvil" y en la crítica en torno a *Renga*, un plan idealista y sin duda idealizado para el poema colectivo es que éste sea un foro donde las nociones de autoría se disuelvan y los egos individuales se absorban dentro del proceso creativo. De acuerdo con esta visión teórica, en vez de controlar la creación de las obras, el artista entabla diálogos para así permitir que se expresen muchas voces y, por ende, diversas perspectivas. Este propósito se desarrolla a partir de una convicción de que la poesía es un arte plural. Así, la voz de la poesía es una multiplicidad de voces, y la poesía colectiva es una tentativa por restaurar y celebrar aquella esencia. Sin embargo, disentimos de ese prototipo en cuanto a *Renga*, donde hemos visto que el poema no alcanza el proyecto planteado por Paz en "Centro móvil". De hecho, cierta decepción que Paz y Tomlinson experimentaron con *Renga* los motiva para que ellos hagan otro poemario colectivo, *Airborn/Hijos del aire*. Junto con el desengaño de Paz ante *Renga* que se demuestra en la carta del poeta mexicano a Gimferrer (*Memorias* 138), Paz escribe en su breve noticia a *Airborn/Hijos del aire* que "Charles Tomlinson y yo no quedamos del todo satisfechos con este experimento [de *Renga*] y decidimos explorar otra vía" (295). Por su parte, Tomlinson señala las contradicciones implícitas en la creación de *Renga* al recordar, por ejemplo, el ímpetu del poeta individual que desea mantener control de sus propios aportes a un poema colectivo:

> Estamos, a un tiempo, presos de las matemáticas y libres, cada uno en su celda, para llevar la obra adelante. Cada vez que la secuencia a la que uno había contribuido daba la vuelta para una añadidura más, ya se había alejado tanto de la intención individual que terminaba convirtiéndose en un objeto en sí mismo, sólo que un objeto

> que uno debía "re-subjetivizar" –es decir, añadir la propia variación personal, o impedir el descarrilamiento total del tren. ("Traducciones" 171)

Un problema fundamental en *Renga* es la dificultad de encontrar el equilibrio, e incluso, un correspondiente sentido de pérdida inminente, no sólo de control sino también de dirección. Ya que Tomlinson afirma que cada poeta tiene sus propias intenciones para realizar el texto plural, existe una disputa acerca del control de la propiedad poética de cada uno. El poeta inglés escribe al respecto: "[a]caso fue por dudas parecidas a las mías que *Renga* no se realizara enteramente, lo que hizo que Octavio, cuando se lo sugerí, me ayudase a redactar un renga *à deux*—aunque mis amigos japoneses me dicen que el término que debo utilizar es *renshi*" (cursiva original 172). El renshi es otra estructura poética colectiva de la tradición japonesa. Los temas y el registro típicos de esa forma suelen ser menos elevados que los del renga tradicional (Miner 93; 362). Tomlinson conceptualiza *Airborn/Hijos del aire* como "el hijo de *Renga*" y "el nieto de *Blanco*" (172).[90] Para esa nueva obra los poetas seleccionaron dos temas, los cuales encabezan las dos secciones del libro. Tomlinson optó por el tema de "Casa" y Paz, el de "Día" (*Airborn* 295). Como Tomlinson describe, estos temas se relacionan pragmáticamente con el momento en que los dos amigos decidieron emprender el proyecto, ya que el matrimonio Paz acababa de visitar a los Tomlinson en Inglaterra. El poeta británico clarifica que: "[l]a casa era nuestro *cottage* del siglo XVIII; el día fue ese de abril en que esperamos ese tren" (cursiva original, "Traducciones" 173). Al mismo tiempo hay que reconocer, de acuerdo con el crítico Michael Edwards, que los temas escogidos tienen un peso particular, tanto simbólico como

[90] Estas imágenes corresponden felizmente con la teoría bloomiana: con *Airborn* se quiere superar a *Renga*, además de honrar (y tal vez sobrepasar) a *Blanco*, lo cual también representa una manera de (re)matar los textos más tempranos.

psicológico. “Casa” y “Día” son palabras evocadoras que conllevan una mezcla de lo personal y lo impersonal (“Collaborations” 122). Dicha combinación sirve felizmente como una receta para la fusión de lo práctico y lo esotérico. El libro de Paz y Tomlinson es tanto una praxis como una poética. Con esa obra los autores hacen y teorizan la poesía plural a base de la ética de la amistad. Edwards opina que los poetas de *Airborn/Hijos del aire* tienen como meta colaborar auténticamente (122). Con esto entiendo que los poetas están en una relación ética, basada en la amistad y el respeto mutuo, y que quieren lanzarse en esa “otra vía” indicada por Paz (*Airborn* 295) sin que el proyecto produzca el caos (Tomlinson, “Traducciones” 171).

Al basarse en el intercambio, la relación ética que genera ese poema escrito en conjunto por dos amigos concuerda con la filosofía de Levinas. El poema mismo se presenta en la página como un diálogo entre por lo menos dos voces, además de dos lenguas. Tomlinson escribe que “[e]n este diálogo había mucho espacio para el intercambio y las cortesías, como entre amigos” (“Traducciones” 173). La creación de la obra es inseparable y hasta indistinguible de lo que Edwards llama “an authentic duologue” (122). Reitero que tal legitimidad, que también percibo en *Airborn/Hijos del aire*, depende en gran parte de la amistad y la confianza mutuas entre Paz y Tomlinson.[91] No es fortuito que el poema termine con un esbozo de la amistad. En la secuencia final con que Tomlinson cierra el poemario, la amistad es una piedra de toque con que centrarse después del cuestionamiento desarrollado en el poema:

> *What is more palpable, the thing we saw*
> *or the images its recollection brought*
> *into the mind to ask us what we are?*

[91] Además de los textos citados en esta sección del capítulo, *Memorias y palabras* contiene varias referencias al cariño de Paz a Tomlinson.

Friendship is more palpable than both,

the day that found it, and time and its confirmation:

we go and stay, knowing in that pulsation

we are the measure of its music. (cursiva original 310)

Aunque los poetas de *Airborn* se propusieron nuevamente escribir una serie de sonetos, esta vez con una métrica más estricta pero todavía sin rima, la gran novedad de la obra consiste en que los autores escriben a larga distancia, enviándose entre ellos sus contribuciones por correo aéreo. Aquí tenemos uno de los sentidos del título del poemario, o sea, poesía llevada o comunicada por el aire. Brenda Tomlinson, la esposa del poeta inglés, les sugirió a los co-autores el título *Airborn*. Paz comenta en su noticia al libro que la combinación de las voces *air* y *born* apunta hacia la obra como un hijo y como un arte musical. Ante todo, el término subraya que la poesía es "un arte respiratorio: inspiración y espiración" (296-297).[92] La separación física de los dos participantes, además del tiempo necesario para que las estrofas de uno le lleguen al otro, establecen las circunstancias para lo que Paz llama "[r]enga en cámara lenta" (295). El ritmo de la creación es más lento que en el caso de *Renga*, donde los poetas escriben durante horas por cinco días consecutivos en el espacio delimitado de un sótano. Al mismo tiempo, el ritmo de *Airborn* corresponde mejor a las rutinas mundanas de la vida: la escritura se realiza poco a poco, a pesar de los obstáculos y las distancias. A diferencia de los confines espacio-temporales y de las estrictas limitaciones que ésos acarrean en *Renga*, los autores de *Airborn* deben ser pacientes y recurrir a la confianza en sus propias estrofas, en el trabajo del colaborador, y en el proceso

[92] Se trata la poesía como aire y como un acto respiratorio en el cuarto capítulo de esta tesis.

mismo. Redactar un poema entre dos personas en este caso supone más intimidad y menos control. Por no estar en el mismo lugar físico y por tener que esperar la llegada de las cartas, Paz y Tomlinson exploran las posibilidades del género poético, de acuerdo con las preguntas principales que estimulan las teorías del mexicano (*Arco* 7). Experimentar con la poesía colectiva, ahora paradójicamente con más abandono y más calma, representa el "acto de fe" alabado por Paz en "Los signos en rotación" (*Arco* 284). Una señal de la apertura con que los poetas se acercan a *Airborn* es apreciable en una diferencia estructural entre este poema y *Renga*. Mientras que el texto escrito por cuatro poetas se organizó con la idea de que cada uno concluiría la misma secuencia que había comenzado, en *Airborn* los dos escritores terminan la sección entablada por el coetáneo. En este caso la colaboración depende de cierta generosidad de espíritu: cada poeta le obsequia sus palabras al otro.

El proceso de hacer poesía por correspondencia depende también del estímulo creativo que puede representar la traducción, ya que cada poeta de *Airborn* traduce la estrofa que el otro le envía y la usa como un punto de referencia para la siguiente sección que será compuesto por él mismo (*Airborn* 296). Se celebra en *Airborn* un juego de llamados y respuestas, no sólo entre dos escritores-amigos sino también entre dos idiomas.[93] A partir de los primeros versos del libro, la contribución inicial e iniciadora de la sección "Casa", las palabras "there" y "horsehair" se enfatizan por medio de un comentario parentético que se hace en el tercer verso: "(the rhyme concealed)" (300). Entonces, los versos de Tomlinson son auto-reflexivos. Contienen una exégesis de sus propios componentes y de la dinámica poética que ellos establecen. Desde el principio, el poema es plural: hay una voz poética que describe una casa y otra voz (u otro

[93] Se trata en el segundo capítulo de una dinámica semejante de llamados y respuestas entre la poesía y el *collage* pictórico.

aspecto de la voz del poema) que comenta sobre el proceso creativo (construcción y reconstrucción de la casa y del poema). Hay también el eco de ciertas voces del pasado: la casa antigua forma la base de la casa renovada, ya que "[o]ne makes a house of what is there" en el primer verso de Tomlinson (300). Por analogía, se hace poesía a partir de los poemas que ya existen. De acuerdo con las teorías sobre la intertextualidad y la influencia literaria, *Airborn* es entonces el hijo o nieto de muchos otros textos, no sólo de *Renga* y *Blanco*. Paz le responde a Tomlinson con sus propias palabras y así ejemplifica el hecho de que los versos de uno nacen a partir de otras iteraciones poéticas. El segundo autor, que representa a su vez otra voz u otras voces, incluye su propia observación parentética que también sirve como un comentario irónico sobre el acuerdo de escribir sonetos sin rima: "(Vuelve la rima, puente entre líneas)". Paz honra y prolonga el gesto de Tomlinson al incluir rimas escondidas y parciales dentro su propia estrofa con las palabras "hicimos" y "rima", "líneas" y "ruinas" (301).

Ante dinámicas de esta índole, Edwards tiene razón al afirmar que *Airborn* es un poema interesado en sí mismo ("Collaborations" 124). Empero, en este poema enfocado en sus propios procesos de creatividad en colaboración, se halla además un ejemplo de lo que Paz describe como la conversación que el lenguaje tiene con sí mismo (*Solo* 166). Es decir, ciertos momentos en el poema sugieren que el fenómeno de llamados y respuestas existe dentro del sistema total del lenguaje. Hay intercambios de lenguaje, no solamente entre los individuos y nuestro uso o consumo de las palabras, ni únicamente entre distintos idiomas que cruzan a razón de raíces compartidas o de la traducción. Mientras que Paz y Tomlinson se comunican por medio de *Airborn*, también permiten que el lenguaje mismo dé testimonio de su propia existencia:

> Casa en la conjugación de dos pasados
>
> y de dos escrituras, construida

por un murmullo en busca de sentido,

where, in a hive of words, time's honeying

flavours and fills with momentary savour

this mouth and mind, the citadel of cells. (cursiva original 302-303)

El poema colectivo en que cantan dos voces harmoniosamente también contiene algunas notas de divergencia. El diálogo del poema se convierte en un debate en ciertos momentos, de acuerdo con el análisis de Edwards. Éste identifica a Tomlinson como el poeta que dirige los intercambios en que los escritores no están necesariamente de acuerdo sobre la dirección que el poema debería de seguir ("Collaborations" 123). De hecho, Tomlinson comenta su propio esfuerzo por evitar un cambio de rumbo que preveía en *Airborn*. En vez de permitir que una estrofa de Paz se desviara hacia un mar surrealista en que sería posible ahogarse en el lenguaje, Tomlinson prefirió insistir, aunque delicadamente, en la experiencia de estar vivo en tierra firme. Escribe el poeta inglés: "me permití señalar cuidadosamente las paredes que nos rodeaban en la secuencia *casa*: los límites dentro de los cuales todos vivimos" (cursiva original, "Traducciones" 173). Pero no todos viven refugiados de la intemperie. Paz contesta el apunte de Tomlinson con una estrofa que combina ciertos elementos terrestres y la experiencia subjetiva. No es exagerado pensar aquí en la casa medio arruinada de la infancia de Paz, ya derrumbada completamente cuando éste compone los siguientes versos:[94]

Amanece, con dedos impalpables

[94] La desaparición de la casa en Mixcoac donde Paz vivió de niño se representa en "Epitafio sobre ninguna piedra", poema del libro *Árbol adentro*. Más tarde, esos versos reaparecen como parte de una composición más larga, el poema "Estrofas para un jardín imaginario" (*Obras completas* XII 213-214).

despega párpados la madrugada,

llueve, no afuera, adentro, en la memoria. (309)

Frente a este tipo de debate sutil, no puedo sino estar de acuerdo con el juicio de Edwards: "the reader is aware not of a collision but of an interleaving, of two very different life experiences and ways of experiencing. Doubly autobiographical, the volume is composed, as it were, from the antiphons of friendship" ("Collaborations" 123). A fin de cuentas, la cooperación es el efecto más destacado así como más ejemplar de todo el poemario. En el núcleo de *Airborn* está la antífona cordial y amigable.

Sería exagerado argumentar que *Airborn* permite a sus autores y lectores experimentar una conjugación trascendental, que es la otredad para Paz. Lo que el libro sí tiene de original e instructivo es lo que Paz identifica en su introducción a *Renga* como una "práctica […que] puede ser saludable. Un antídoto contra las nociones de *autor* y *propiedad intelectual*, una crítica del yo y del escritor y sus máscaras" (cursiva original 243). No obstante, otro aspecto "saludable" de la poesía escrita en conjunto es, para un poeta como Paz, el aprendizaje sobre la escritura de uno mismo y de los demás. A partir de tal índole de ejercicio, ¿no se vuelve el poeta individual todavía más capaz? Esta pregunta está íntimamente relacionada con la ontología occidental. Edwards articula perspicazmente una duda sobre el asunto: "[*Airborn*] does prompt one to ask […] if Western writers, when working together, are capable of a poetry truly impersonal. Does collaborative writing give scope to this or, on the contrary, make each writer not less but more conscious of himself?" ("Collaborations" 124). Paz mismo, en su prólogo a *Renga*, se refiere a una lección aprendida durante su lectura de Friedrich Nietzsche: son las obras las que crean a un poeta, y no a la inversa (*Renga* 237). Esta perspectiva está perfectamente a tono con la idea de Paz sobre el gran poder del lenguaje, al que el poeta debe servir (*Arco* 276). Pero servir a las

palabras es también un tipo de entrenamiento. En consecuencia, participar en la creación colectiva es hacerse un autor todavía más "fuerte", para usar la terminología de Bloom, a la que nos referimos en el primer capítulo. Paz reflexiona sobre la lección de Nietzsche de que "el poeta no es sino el lugar de encuentro, el campo de batalla y de reconciliación, de las fuerzas impersonales y enmascaradas que nos habitan" (*Renga* 237). Con esta frase Paz establece un paralelo directo con la teoría de Bloom sobre la influencia, además de con los fundamentos filosóficos de *The Anxiety of Influence*: el pensamiento de Nietzsche y Freud. Estos ecos son otras articulaciones de los llamados y las respuestas que están en el meollo de la poesía para Paz.

3.4. Poética colectiva, práctica solitaria

El intercambio que Paz entabla en los cuatro experimentos de poesía colectiva que estudiamos en este capítulo existe en un nivel transpoético en todo el corpus del mexicano. La escritura en colaboración implica para el poeta una lectura ágil del otro o de los otros, además de una interpretación, a veces parcial e interesada, de los procesos y corolarios de la creatividad plural.[95] Estas actividades influyen en la escritura a solas, y es posible que la mejoren. Propongo una modificación de los tres tipos de conocimiento de la poesía según Dámaso Alonso que se resumen en el primer capítulo. Ahora planteo otra trinidad compuesta por la lectura interpretativa, la elaboración de teorías y la escritura de poemas. Se vislumbra el entrelazamiento de estas tareas esenciales de nuestro "poeta fuerte" al comparar, por ejemplo, ciertos pasajes de *Airborn* con textos que aparecen en el último libro de poemas que Paz publicó en vida, *Árbol adentro*. Tomlinson explica que la composición de *Airborn* se extendió, con interrupciones, por un periodo total de once años, desde 1970 hasta la publicación del volumen bilingüe en 1981

[95] Véase el artículo de Stanton sobre el tema de la lectura parcial o interesada: "OP como lector crítico de la poesía mexicana". Es un texto al que también me refiero en los capítulos uno y cuatro.

("Traducciones" 172-173). Mientras tanto, Paz trabajaba en los poemas que iban a aparecer en *Árbol adentro*.[96] El tercer y el cuarto sonetos de la secuencia "Casa" de *Airborn* contienen varios versos anacrónicamente reminiscentes del apartado final de *Árbol adentro,* donde el poema del mismo título empieza con la siguiente imagen: "[c]reció en mi frente un árbol. / Creció hacia dentro" (*Obras completas* XII 159). En *Airborn*, un olmo grabado con palabras y fechas en una contribución de Tomlinson luego se retoma en una estrofa de Paz:

> no en el tronco del olmo imaginario:
> adentro de mi frente, la roja ortografía
> de sus escombros, su palabra rota. (303)

Asimismo, el último soneto de "Casa", escrito enteramente por Paz, termina con una proclamación: "[e]n mí me planto, habito mi presente" (305), que hace eco con el final del último poema de *Árbol adentro*, "Carta de creencia":

> Tu mirada es sembradora.
> Plantó un árbol.
> Yo hablo
> porque tú meces los follajes. (*Obras completas* XII 181)

Aunque "Carta de creencia" es innegablemente un poema mucho más íntimo que los que se publican en *Airborn,* la resonancia entre los pasajes citados representa otra manera en que Paz, a pesar de colaborar plenamente, llega a ejercer otro tipo de autoría al experimentar en la obra colectiva con ciertas ideas e imágenes que también trabaja en su poesía a solas. No es viable atribuir esas semejanzas exclusivamente a una predilección del autor por ciertas palabras o

[96] Véase *Memorias y palabras* para una idea del largo y a veces arduo plazo de escritura y re-escritura que está detrás de *Árbol adentro*. Este libro se publicó finalmente en 1987.

imágenes en una época particular. En cambio, se establece una rara dinámica de influencia entre ciertos versos de Tomlinson y otros pasajes de *Árbol adentro*. Sin poder comprobar las fechas de composición de las distintas estrofas de "Día",[97] ni las de los poemas individuales que se publican en *Árbol adentro*, cito un verso de Tomlinson donde éste retoma un "[á]rbol copioso de cada día" lanzado por Paz con el verso: "[c]oming to terms with day—light, water, stone—" (307). Aquí se aprecia la atención en la poesía de Tomlinson ante el mundo físico, lo que para Paz en los poemas del británico es una "[p]resencia constante y, asimismo invisible" ("En blanco y negro" 213). Hay un eco inconfundible con el poema de Paz, "Viento, agua, piedra" que se edita en *Árbol adentro.* En "Viento, agua, piedra", se alterna el orden de los tres elementos del título a lo largo de cuatro estrofas. He aquí la segunda:

> El viento esculpe la piedra,
>
> la piedra es copa del agua,
>
> el agua escapa y es viento.
>
> Piedra, viento, agua. (*Obras completas* XII 109)[98]

Aún si el parentesco entre un verso de Tomlinson y un poema de Paz fuera explicable por la lectura mutua de borradores o por ciertos intereses compartidos entre dos poetas amigos, es además una indicación del vínculo esencial entre las prácticas poéticas colectivas y las que se realizan a solas en la obra del mexicano. Sin duda, Paz diría que los poetas nunca están realmente solos de cualquier forma, ya que tienen su propia "otra voz" además de las voces que ellos escuchan cantar en la vida y en la lectura.

---

[97] Hasta ahora la correspondencia epistolar entre Paz y Tomlinson está disponible únicamente en la colección de University of Texas en Austin. Ojalá que se edite en un volumen más universalmente asequible.

[98] Este poema orbita en torno a tres elementos de la cosmología tradicional. En el capítulo a continuación se investiga las conexiones entre ese sistema y la poética de Paz.

3.5. Conclusión

A partir de *Renga*, el primer experimento de Paz con la poesía en conjunto, el poeta mexicano promueve una visión idealista de la creación colectiva realizada por cuatro autores modernos y occidentales. En el presente capítulo hemos señalado la discrepancia entre dicha visión que Paz articula en "Centro móvil" y ciertos sonetos de *Renga*, además de las circunstancias que determinan la creación del poema. Como un experimento centrado en ensayar perspectivas y poéticas orientales dentro de un contexto occidental, *Renga* demuestra que tales esfuerzos desembocan en resultados variados. Aunque el texto contiene momentos de verdadera belleza, también está negativamente afectado por las barreras entre los creadores individuales. El libro se colorea por un tono de competividad desde la introducción hasta los versos. Sin embargo, lo que me parece más determinante para la interpretación de *Renga* es el control que Paz insiste en ejercer sobre el texto entero. En otras palabras, *Renga* habría podido existir como un experimento más científico, en el sentido de generar materia para interpretar, así desarrollando la exploración acerca de la propiedad intelectual y el yo del autor. Esto implicaría ante todo el respeto de la distancia entre los autores y el texto: habría que dejar que el poema hablara por sí mismo. Sin embargo, con "Centro móvil" Paz impone una visión individual que no se conforma con el poema y que es difícil de sostener a largo plazo. Hasta el propio Paz llega a articular una perspectiva contraria a la que él promueve en "Centro móvil", años después de la composición de ese prólogo, en su correspondencia personal con Gimferrer.

Reconozcamos que después de *Renga*, y a pesar de los defectos que se pueden observar en esta obra, Paz tuvo el mérito de seguir experimentado con otros poemas de co-autoría donde seguramente alcanzó resultados contrastantes. A diferencia de *Renga*, hemos visto que en "Festín lunar" Paz logra producir un texto muy distinto con el-Etr. En este poema, los dos escritores

parecen estar más cómodos y más libres: ambos se dejan llevar por la experiencia y así captan el instante que ellos han compartido en un departamento parisino con todas las corrientes del deseo, del inconsciente y del azar que aquel momento implicó. Asimismo en "Poema de la amistad", Paz, Agyeya y Verma construyen un texto alrededor de los lazos de la amistad, lo cual permite que el poema sea de veras una obra compartida. Es probable que la formación oriental de los dos colaboradores de Paz en "Poema de la amistad" haya contribuido al efecto de un texto que existe fuera de los parámetros de la identidad individual tradicionalmente occidental. Finalmente, en *Airborn/Hijos del aire*, la amistad entre Paz y Tomlinson forma la base de todo un libro creado en tiempo lento, así permitiendo espacio y calma para la reflexión y el diálogo.

No obstante, y como espero haber empezado a indicar en el breve comentario de algunos poemas de *Árbol adentro* en este capítulo, los poemas colectivos no representan la cumbre de la poética plural en la obra de Paz. El impulso de Paz para crear en conjunto es parte de una búsqueda más abarcadora que él hace en torno a la otredad. La expresión e identidad poéticas de Paz son potentes y reconocibles. Crear con otros no llega a satisfacer el deseo de poner en tela de juicio el concepto occidental de la identidad del autor. Tampoco conduce a la plenitud de la otredad paciana. Al contrario, Paz se aproxima más íntimamente a ese estado de reconciliación y trascendencia momentánea en ciertas obras creadas a solas, como se va a tratar detalladamente en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 4. POEMAS A SOLAS

Octavio Paz sostiene que toda poesía es colectiva en el sentido de que cada poema llama a un oyente o lector ("Conversation" 81). ¿Pero quién, entre los grandes poetas modernos y occidentales, podría escribir sus obras maestras en conjunto con otros escritores? A fin de cuentas, lo que Paz propone lograr en *Renga*, de acuerdo con su introducción a dicho poema colectivo, se realiza más plenamente en ciertos poemas escritos a solas. Paz propugna una visión de la poesía en que el encuentro con la otredad es asequible al individuo. En otras palabras, el poema leído o escrito por una persona, permite y representa una mediación evanescente. Por esta razón, una parte imprescindible de mi estudio de obras creadas por dos o más individuos consiste en prestar atención a la multiplicidad de voces y perspectivas que conviven dentro de un solo yo-creador de poemas.

Anthony Stanton señala que desde los primeros poemas que Paz empieza a publicar a los 17 años, "el poeta tiene varias voces y esta pluralidad constituye su identidad cambiante" (*Primeras* 94). Dicha variedad de voces dentro de la obra de un poeta se complementa por el hecho de que Paz enaltece y matiza el mismo concepto en muchos ensayos y entrevistas a lo largo de los años. Lo que Paz llama la otra voz, y no únicamente en el libro del mismo título, representa las múltiples voces que llegan a expresarse en la poesía. Esta aseveración se aplica tanto a la visión de Paz sobre la poesía de los demás como a su propia obra. De la misma manera en que la poética colectiva está basada en la multiplicidad y el intercambio, la voz de la poesía es esencialmente plural para Paz. Para ampliar el enfoque en distintos proyectos colectivos de los dos capítulos anteriores, en éste se examinará una serie de poemas escritos a solas por Paz: "Solo a dos voces", "Homenaje y profanaciones", "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo" y "Hermandad". Espero demostrar hasta qué punto los poemas de Paz están

basados en la pluralidad de voces y en el encuentro, poco importa que él los escriba en conjunto o a solas. Con mi interpretación de los poemas indicados aportaré la perspectiva de la poética plural delineada en el primer capítulo, poniendo énfasis particular en el poeta como lector y como especialista del lenguaje poético, con que él pretende colaborar en el sentido de interpretar el potencial inherente de las palabras (*Arco* 278).

Corresponde detenernos en el tema de los poetas cuyos textos sirven como modelos para Paz, y con cuya obra el poeta mexicano trata de intercambiar a través de sus escritos tanto en verso como en prosa. Si se piensa en los antecedentes poéticos en el sentido bloomiano de padres o abuelos para emular o vencer, hallamos los nombres de Quevedo, San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz, Fernando Pessoa, Luis Cernuda, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y muchos otros poetas franceses, además de T. S. Eliot y Ezra Pound, por nombrar sólo a unos cuantos autores cuya obra Paz respetaba y admiraba abiertamente.[99] En realidad, el esfuerzo por identificar las influencias en la obra paciana desemboca fácilmente en una lista interminable, en parte debido al hecho de que el poeta mexicano fue un lector insaciable quien viajó por el mundo y entabló contacto con innumerables escritores y textos. Sus estancias en otros países y las revistas literario-culturales que Paz dirigió le permitieron al poeta entablar conexiones personales, artísticas e intelectuales en un nivel internacional. Es provechoso considerar a ciertos poetas y aun teóricos eruditos no tanto como padres freudianos a quienes un poeta fuerte como Paz está destinado a asesinar, para hacer llegar la metáfora de Bloom a su conclusión más

---

[99] Para dar una idea de la ejemplaridad de estos autores para Paz, cito el ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión" sobre Quevedo y San Juan de la Cruz, los libros *Cuadrivio* (en cuanto a Pessoa y Cernuda) y *Sor Juana Inés o las trampas de la fe*, la prevalencia de la poesía francesa en las traducciones de Paz, la omnipresente influencia de Mallarmé en el corpus paciano y particularmente en *Blanco*, además de la mención de T.S. Eliot y Ezra Pound en la introducción a *Renga* como poetas cuya práctica de la lectura y la traducción renueva la poesía moderna (235).

intensa, sino más bien como autores-compañeros cuya relación se caracteriza por el respeto, la ternura y la competitividad. Esto resulta evidente si se piensa por ejemplo en la interacción de Paz con las obras de Claude Lévi-Stauss y Roman Jacobson. Existe una dinámica semejante que hemos observado, aunque en un nivel moderado, a través de la amistad y el trabajo compartido entre Paz y Charles Tomlinson. También es posible idear una suerte de hermandad entre escritores de distintas épocas y culturas.[100] Se advierte un esfuerzo doble en las traducciones que Paz hizo de poemas antiguos escritos, por ejemplo, en sánscrito, chino o japonés, ya que éstas son lenguas que Paz no manejaba en absoluto (*Versiones y diversiones*). Hay allí un deseo por parte del poeta mexicano de alcanzar el grado de excelencia que él observa en el trabajo de Eliot y Pound como poetas-traductores. Paz acerca su propio trabajo como poeta al legado de los autores a quienes traduce y así aprende de la obra de los demás al integrar tales poemas dentro de su propia obra.

El trabajo prolífico de Paz sugiere que la meta más importante consiste en traspasar las cimas alcanzadas por todos los modelos y entonces elevar el nivel de la excelencia poética. De acuerdo con esta perspectiva y con referencia a los modelos mexicanos, Stanton acentúa la influencia de José Juan Tablada, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y José Gorostiza en la obra de Paz ("OP como lector crítico" 65-78). Como se ha comentado en el primer capítulo de esta tesis, ciertas interpretaciones poéticas de Paz, que Stanton considera ser "parciales e interesadas" (56), se relacionan con la teoría de la influencia poética bloomiana. Stanton explica el reflejo de la rivalidad entre Paz y otros poetas en los ensayos del mexicano en

[100] Es inevitable hacer alusión aquí a las querellas que Paz tuvo con otros escritores a lo largo de su vida. No me interesa indagar en tales asuntos en esta tesis, pero reconozco el hecho de que la mención de la hermandad literaria también desemboca en la otra cara de la medalla. Véase, por ejemplo, *Poeta con paisaje* donde Sheridan detalla una de las disputas más infames; la de Paz con Neruda (397-400).

términos de crítica estratégica y apunta que Paz "[t]iende a no ver, a subestimar o a negar en los demás lo que él quiere hacer en sus escritos. Sus lecturas son interesadas y no deben ser tomadas con ingenuidad" (57; 75-6). Ahora bien, ya se trate de hijos parricidas, como se les cataloga en la teoría de Bloom, o más bien de hermanos simultáneamente leales y engañosos (como en el caso de *Renga*, por ejemplo), queda claro que Paz reclama una posición dominante en la poesía y se esfuerza por insertarse dentro de una vasta genealogía literaria con sus poemas y ensayos. Este árbol crece a partir de las influencias de los otros, además de los puntos de contacto y divergencia, no tanto entre creadores sino entre obras. La lectura y la respuesta crítica como formas de intercambio literario son momentos en la vida intelectual de Paz en los que éste interactúa con modelos poéticos con la meta de aprender de ellos hasta poder sobrepasarlos con sus propios poemas. Es más, la escritura poética representa otro tipo de crítica y autocrítica que Paz también usa para promover su poesía y su poética. En este capítulo se averigua que hay 'colaboración' en el sentido de reacción, resistencia, homenaje o apropiación (y hasta muchas veces, una mezcla de todas estas estrategias) dentro de poemas que Paz escribió individualmente.

4.1. "Solo a dos voces"[101]

"Solo a dos voces" se publica como poema colofón del libro *Salamandra* en 1962, aproximadamente cinco años después de la primera edición de *El arco y la lira*. El poema ejemplifica el fenómeno que Paz había identificado en aquel primer volumen de ensayos sobre la poesía como la naturaleza esencialmente colectiva de la creación artística: "en el momento de la expresión siempre hay una colaboración fatal y no esperada. Esta colaboración puede darse con

[101] Un vínculo obvio con "Solo a dos voces" es el libro *Solo a dos voces*, que Paz publica en 1973 con Julián Ríos. El apéndice a este trabajo incluye un comentario de Ríos sobre su idea de volver a usar el título del poema de Paz para el libro de los dos.

nuestra voluntad o sin ella, pero asume siempre la forma de una intrusión. La voz del poeta es y no es suya" (*Arco* 157). Paz establece una experiencia de la otredad en distintos niveles en "Solo a dos voces". El título nos sitúa en la encrucijada que es la creación poética. Un texto escrito por un escritor (el "Solo") se canta "a dos voces". Frances Chiles nota que Paz vuelve a reproducir el mismo efecto de dos presencias o niveles de conciencia en otros escritos (626).[102] Por su parte, Hugo J. Verani identifica el efecto de dos voces como un rasgo típico de toda la poesía de Paz ("OP and the Language" 633). Para evidenciar la repetición de tal estructura, John M. Fein (60) y Stanton ("OP como lector" 66) citan el poema "Himno entre ruinas", donde Paz establece un intercambio en la página entre dos voces o discursos. Tanto en "Himno entre ruinas" como en "Solo a dos voces", la dinámica de hablantes plurales debe su existencia no solamente al lenguaje sino cuanto más al diseño tipográfico. Estos poemas reflejan visualmente su temática, por ejemplo en los versos desigualmente sangrados y en la alternancia entre las letras en cursiva y las otras en tipografía regular.

Asimismo, algunos de los elementos más llamativos de "Solo a dos voces" son visuales, de acuerdo con una observación de José Miguel Oviedo que se ha citado en el segundo capítulo. Es decir, la dimensión espacial en la poesía de Paz se explora intensamente a partir del libro *Salamandra* (Oviedo 105). Desde la primera estrofa de "Solo a dos voces", ciertos versos están más sangrados que otros. La ubicación de los versos varía desde el margen izquierdo hasta tres posibles grados de sangrar. Este efecto sugiere un esfuerzo por clarificar algún pensamiento, concepto o imagen poética. De acuerdo con Rachel Phillips, el mismo efecto también representa el sentido del bloqueo que precede a la creación (*The Poetic Modes of OP* 24). Entre los versos

[102] Parafraseo del inglés: "two levels of consciousness" (Chiles 626).

"no / es decir / sí" (*Obras completas* XI 335),[103] que están sangrados cada uno de manera distinta, el espacio adicional que rodea las palabras crea la impresión de que la contradicción lingüística se somete a un proceso mental que busca traspasar la discordancia. Como lectores en búsqueda de alguna síntesis, debemos experimentar el mismo curso desestabilizador al que se somete el hablante poético. El ritmo picado refleja lo difícil que es reconciliarse con una idea aparentemente inhóspita:

> decir mundo presente
> no es decir
> ¿qué es
> Mundo Solsticio Invierno?
> ¿Qué es decir? (335)

La falta de conclusión de ese problema filosófico nos conduce a formular dos preguntas esenciales: ¿qué hace el poema? y ¿de qué está hecho? Efectivamente, las dudas que se articulan sobre el decir poético están presentes en todos los versos, y se exploran a través de una variedad de métodos y perspectivas. Una de las técnicas usadas para rastrear tal problemática es otro efecto tipográfico. Todas las estrofas pares están impresas en cursiva. Esta presentación gráfica del poema refuerza la presencia de una segunda voz. De hecho, el yo poético, junto con las conjugaciones verbales que le corresponden, aparece por primera vez en la primera estrofa en cursiva. Este hablante se refiere específicamente a la actividad de escuchar su entorno y a cómo él se expresa a través del lenguaje:

[103] Cito exclusivamente de esta versión del poema. Paz efectuó una revisión profunda de la primera versión de "Solo a dos voces" antes de incluir el texto en sus *Obras completas*. Como se ha señalado en el segundo capítulo, tal práctica de re-escritura de los textos anteriormente editados es común para nuestro autor.

Desde hace horas

oigo caer, en el patio negro,

una gota de agua.

Ella cae y yo escribo. (cursiva original 335)

Phillips (*Poetic Modes* 26) y Fein (60) sostienen con razón que las estrofas en cursiva remiten a los momentos de la creación del poema. Se establece necesariamente un contrapunto entre la conciencia que asociamos con el proceso creativo del poeta y los frutos de tal labor. En otras palabras, las estrofas impares representan el tipo de escritura que llega a existir debido en parte a la escisión del autor que se dedica a la actividad literaria al mismo tiempo que reflexiona sobre ella (Fein 61). Esta característica básica de "Solo a dos voces" también refuerza la idea que Paz desarrolla en otros escritos sobre la poesía moderna como un arte inherentemente crítico. Por ejemplo, en *El arco y la lira*, Paz escribe lo siguiente: "[p]oema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación" (271). Ciertamente, las dos voces del poema que estudiamos transforman su negación mutua al establecer entre sí una nueva afirmación en el sentido de que el texto es una tentativa por hacer visible el proceso creativo de escribir poesía.

La primera voz de "Solo a dos voces" es la del poema mismo. Se representa sin cursivas y a través de una articulación semejante al tartamudeo (Phillips, *Poetic Modes* 25), cuya torpeza intencional se enfatiza por los versos desigualmente sangrados. La representación de la segunda voz no participa del mismo grado de variedad gráfica, a pesar de aparecer exclusivamente en letras cursivas. Quizás el aspecto visual más inesperado de las estrofas pares de "Solo a dos voces" sea la sangría con que se empieza cada declaración de la segunda voz, como si esos

pasajes compartieran una calidad mecánico-estructural con la escritura en prosa. Mi impresión está influenciada por la imagen de Paz como un escritor de ensayos donde él critica y teoriza el mismo arte que practica. La segunda de las "dos voces" del poema aborda una variedad de temas, desde lo más literalmente concreto (el cemento del patio) hasta lo más abstracto: "*¿[y] quién recuerda a la memoria, / quién la levanta, dónde se implanta?"* (cursiva original 339). A fin de cuentas, el rol de esta voz no es categóricamente distinto del de la primera. Ambos registros del poema se centran en el acto de cuestionar. En esto se observa que el poema sobrepasa la contradicción del título. Es decir, la expresión supuestamente homogénea de un "solo" se elabora a través de un mínimo de dos voces. Las "dos voces" no cancelan la función del "solo" poético, puesto que este poema escrito por una persona es fundamentalmente plural. El título "Solo a dos voces" enfatiza la calidad esencialmente múltiple de cualquier decir poético según Paz. Por un lado, el efecto de la dualidad sirve como un recordatorio de que el poema individual es plural. Por otro lado, el mismo efecto nos obliga a aceptar una obra heterogénea como un texto creado en la soledad particular que es la situación de un autor que escribe con (y contra) el lenguaje y los textos a los que él tiene acceso. El diccionario está claramente presente desde el epígrafe, y representa una fuerza innegable en todo el texto, como se va a estudiar más pormenorizadamente a continuación. A lo largo de "Solo a dos voces" se remite al lenguaje de las leyendas y los mitos clásicos, además de las narrativas judeo-cristianas y las sociedades precolombinas. Es decir, el poema invoca las tentativas de diálogo que cualquier cultura establece para hablar de sí misma con su propio pueblo y con otros más ajenos en el espacio o el tiempo.

Otra fuente que nutre el poema es el movimiento cíclico del planeta. La alternancia entre las estrofas indica un cambio temático constante entre lo que se podría llamar las realidades

físicas, o sea las del ser que está vivo en el mundo, y el acto de decir o figurar a través de la poesía.[104] Varias veces, el poema nombra su propia fecha de composición como el "solsticio de invierno" (335), aquel momento de frío y oscuridad en que el mundo parece estar estacionario, pero que también augura la vuelta eventual de la luz y la vitalidad de la primavera. La parálisis artística indicada por Phillips es así homóloga a los ritmos del planeta en rotación. Por esa razón, Phillips identifica que en "Solo a dos voces" se realiza la ecuación poema-mundo (*Poetic Modes* 27). A la luz de esta función del poema, la dimensión espacial se vuelve cuanto más primaria. En "Solo a dos voces" hay espacios delimitados y privados, como el cuarto donde trabaja el escritor (336), además de espacios inmensos y abiertos, como el mundo entero que está evocado a lo largo del texto. El espacio de la página es el lugar donde el poeta trata de evocar estas mismas variedades y variaciones. De ahí se evidencia por qué el espacio es tan importante en este poema en particular, siendo un texto donde hablan distintas voces además de un intento por hablar sobre y con el mundo.

La pregunta que hace el poema sobre "¿[q]ué es decir?" (335) sugiere otras que nos hacemos como lectores. A saber, ¿qué significa "solo" en este poema dual? y ¿qué es expresarse individualmente "a dos voces" en la poesía? El contraste visual establecido entre las estrofas pone de relieve el hecho de que se efectúa un tipo de monólogo dialogante, en el sentido de representar un intercambio entre discursos que se lleva a cabo en un nivel interior. El lenguaje del poema está en una posición para cuestionarse a sí mismo y reflexionar sobre su propio modo de ser. El contacto con la otredad se espera lograr a través de una serie de interrogantes y reflexiones que se hacen en y alrededor del poema. Conforme con los postulados de Dámaso

[104] Se emplea el término 'figurar' en el mismo sentido en que lo hace Julián Ríos, como se ha comentado en el segundo capítulo de esta tesis.

Alonso sobre el conocimiento de las obras literarias, el mismo acto de cuestionar en "Solo a dos voces" se refleja en las actividades literarias de la lectura y la crítica. Aquí sí sería adecuado hablar de un diálogo, ya que los lectores estamos en una posición para responder o replicar al poema. El texto constituye un lugar de posibles encuentros y un foro para intercambios.

Semejantes preguntas y reacciones corresponden a la perspectiva sobre la poesía como un vehículo para hacerse a sí mismo al decir y hacer realidades con el lenguaje, la cual se considera como un fundamento de la poética plural. Phillips (*Poetic Modes* 25) y Marzena Walkowiak (487) identifican en "Solo a dos voces" un proceso cíclico de negación y re-creación que está a tono con la idea de Paz sobre la poesía moderna como esencialmente crítica (*Arco* 257; 271). Si un poema es crítico, esto conlleva por definición un deseo de entrar en contacto o sea, entablar una conversación o participar en una que ya existe. Si el poema plantea la posibilidad de dialogar, de acuerdo con Paz, Alonso, Zaid y Bloom, es claro que cualquier réplica desemboca en preguntas nuevas. Es decir, el diálogo genera la posibilidad de más y más intercambios de palabras. En "Solo a dos voces", un yo poético que está "[*a*] *solas con el diccionario*" (cursiva original 337) enfrenta la pluralidad, puesto que establece intercambios con el lenguaje mismo. Ya que el lenguaje puede ser "un mundo no dicho" (338), el poema aboga por la necesidad no sólo de más expresión, sino también de más expresiones. "Solo a dos voces" contiene un reto claro para rescatar ciertos elementos del lenguaje que están bajo amenaza de olvidarse o hasta perderse en absoluto. El yo poético y los lectores están en la situación que Zaid identifica como una toma de conciencia (*Leer* 84), empujados a expresar "no lo que dices, lo que olvidas" ("Solo" 339). Tanto dentro como fuera del poema, "[*l*]*a letra no reposa en la página*" (cursiva original "Solo" 339). En este sentido, Paz presenta el lenguaje como un ente si no independiente, por lo menos separado del poeta, quien desea en este texto "volver a la primera letra" (338). Así

el yo poético trata de establecer un diálogo con el lenguaje, con los textos, consigo mismo y con otros lectores futuros de su propio poema, y todo esto forma una parte consustancial del proceso de escribir.

En una segunda etapa, a través de la lectura y la interpretación que hacen personas otras que el autor de "Solo a dos voces", el diálogo representa el desarrollo del mismo poema desde fuera. Ocurre una distorsión: el poema contiene el mundo, aunque el mundo descrito en el poema también contiene el poema. Al representar el mundo, el poema también lo cambia. Al animar a que se renuevan los textos y "el ramo seco" (337) de las palabras en peligro de desaparición, el poema cambia el mismo lenguaje que contiene. Así, el poema examinado llega a insistir en la relación entre sus "dos voces" constitutivas, además de en la relación que el poema establece con otros interlocutores, y especialmente con otros textos (Bloom 91).

4.1.1. El triángulo en marcha

El epígrafe a "Solo a dos voces" proporciona una clave interpretativa que apoya la utilidad de la poética plural para interpretar toda la poesía de Paz. Esto funciona en dos niveles. En primer lugar, el epígrafe recalca la preocupación y el sentido de responsabilidad que el yo poético de "Solo a dos voces" siente hacia las palabras. En segundo lugar, vuelve literalmente visible la tarea que impregna todos los aspectos de la escritura, es decir, el tipo de lectura que Gabriel Zaid llama "auténtica" o "despierta" (*Leer* 17; 27). El épigrafe de Joan Coromines[105] al poema es una indicación de que Paz leyó aquel pasaje y pensó tanto en el mismo hasta decidir que su propio texto debía existir claramente en relación con aquél. Al mismo tiempo, la cita con que Paz encabeza "Solo a dos voces" da prueba de la conocida pasión que él tenía por los

[105] En las ediciones más tempranas de "Solo a dos voces", la cita del diccionario se atribuye a "J. Corominas". No obstante, en sus *Obras completas* Paz reproduce el apellido catalán de aquel editor.

diccionarios, sin duda otra prueba de la fe y fascinación que el poeta sentía ante el lenguaje. Paz reproduce la siguiente afirmación del *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*: "[e]n ninguna otra lengua occidental son tantas las palabras fantasmas" (citado en "Solo" 335), haciendo alusión a los arcaísmos. Este enfoque en las palabras calificadas como fantasmas sugiere la otredad en el sentido de la poesía como "otra voz" con que expresar el "otro lado" de las percepciones y experiencias humanas. Empleo estas expresiones entre comillas con toda conciencia y reconocimiento del hecho de que Paz las repitió en una gran variedad de textos a lo largo de medio siglo, hasta tal punto de convertirlas en un tipo de conjuro. Me parece que Paz salmodió tantas veces la "otra voz" y el "otro lado" en parte para insistir en el ritual mágico de las palabras, puesto que leer, escuchar, usar y pensar en el lenguaje son actos que engendran realidades.[106] Al mismo tiempo, el hecho de que Paz vuelve una y otra vez a aquellas expresiones nos recuerda el poder que contiene el lenguaje en un nivel mucho más extenso para él. Como Paz escribe en *Los hijos del limo*: "[u]na de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo" (78-79). Dicho de otro modo, el lenguaje poético contiene sus propios fantasmas. Es ante todo un lenguaje que conlleva la posibilidad de dialogar con la alteridad o lo desconocido. De esta manera, la poesía llega a expresar la amplitud del mundo, esa "prodigiosa realidad" que contiene espacio suficiente para todos los términos (incluso los en uso y los arcaísmos, los sinónimos y los antónimos), los cuales tal vez dan testimonio de una inmensidad abarcadora, inclusiva y unida.

[106] Pensemos nuevamente en el poema "Decir: hacer", comentado en el primer capítulo.

Como demuestra “Solo a dos voces”, el diccionario puede ser una fuente no solamente de información, sino también de inspiración. Representa una tentativa por reflejar la totalidad del lenguaje, ese elemento de base que existe independientemente del poeta. El lenguaje es un tema y un agente en el poema. La lectura del diccionario por parte del yo poético recuerda la disposición triangular de la creación colectiva esbozada en el capítulo previo. Paz como autor del poema ocupa un vértice del triángulo rotativo de la creación plural. Al mismo tiempo, este autor que hace hincapié en el lenguaje *per se* como una fuerza creadora (*Arco* 276) concede al lenguaje una posición no menos considerable para la existencia de “Solo a dos voces”. Sin embargo, dicho poder del lenguaje debe entenderse en los escritos de Paz con la misma salvedad indicada en el primer capítulo de esta tesis. A saber, la poesía se representa como el resultado de una colaboración entre las palabras y el autor, este ser raro que sabe oír e interpretar el “querer decir del lenguaje mismo” (*Arco* 278).

En esta misma línea, el análisis que Phillips hace de “Solo a dos voces” también realza el poder creativo que tiene el lenguaje de por sí (*Poetic Modes* 24). Si el poeta es servidor del lenguaje, entonces él puede representar en ciertos momentos un médium a través del cual el poder lingüístico llega a expresarse. La lectura del diccionario en “Solo a dos voces” constituye un esfuerzo por hacer que hablen las palabras mismas, tanto las que están en uso como las que se han convertido en fantasmas. Por eso, la primera voz insiste en restituir ciertos términos y mitos esenciales para la creación poética:

Mundo mondo,
sonaja de semillas semánticas:
vírgenes móndigas
(múndicas

las que llevan el *mundum*

el día de la procesión) (336)

Simultáneamente, la segunda voz del poema, con su tarea más reflexiva y autoconsciente, resiste la pérdida de las voces con el tiempo e insiste en la evolución del arte poético. En versos como los que se reproducen a continuación, "Solo a dos voces" llega a demostrar por qué el poeta crítico y moderno es necesariamente múltiple en su identidad y en su trabajo. Este tipo de poeta practica su arte simultáneamente como agente y objeto del poder de la Palabra:

Escribo contra la corriente

contra la aguja hipnotizada

y los sofismas del cuadrante:

como la sombra, la aguja

sigue al sol (cursiva original 338)

La tercera cima del triángulo de la poesía plural está ocupada por otros autores y otros textos o sea, todas las lecturas que habrá hecho el poeta hasta el momento de escribir. Comentamos anteriormente que "Solo a dos voces" hace referencia a distintos mitos y narrativas que están conectados entre sí por el deseo transnacional y transhistórico de explicar la existencia humana y el significado de la vida. Hay mención en el poema de Ceres (336-337), "*la diosa negra*" o Kali (cursiva original 337), "Pascua de Resurrección" (338), además de festivales en que "muchachas trigueñas" (336) celebran la abundancia terrenal y espiritual mientras desempeñan un papel tradicionalmente mexicano al combinar ritos paganos con el catolicismo (336). Todas aquellas figuras citadas son símbolos de la fertilidad y de la muerte necesaria para el ciclo de la proliferación de los seres. Las narrativas míticas y religiosas sirven en el poema como una indicación de los muchos textos que hay en el mundo y que llevamos dentro y fuera de

nosotros. Tales hipótesis sobre la creación y el sentido de la vida humana representan un trasfondo intertextual en "Solo a dos voces" y también escenifican una gran narrativa colectiva con la que todos interactuamos.

Tanto los mitos de creación como la poesía moderna son elementos de una herencia cultural. Con "Solo a dos voces", Paz demuestra su afán por contribuir a esa misma tradición, específicamente en cuanto a la proliferación de la literatura. Como vemos en el primer capítulo de esta tesis, el vitalismo poético de Paz puede considerarse como una variación de lo que Bloom presenta como el ciclo de la propagación del linaje literario. En este sentido, el poeta "fuerte" individual deja su marca en toda la poesía. Sus propios escritos se comparan con una huella genética tanto constituyente como transformadora para la ascendencia poética. Por su parte, Paz establece "Solo a dos voces" como un elemento de un tejido de relaciones que se extiende más allá de los textos impresos para integrarlo a narrativas que forman la base de la ontología y la identidad de los seres humanos. El poeta mexicano hace corresponder el ciclo de su propio poema tanto con el ciclo de las civilizaciones humanas como con el de la historia literaria. Es más, Paz liga su poema con el cosmos, haciendo que sus versos establezcan analogías con la tierra misma, el gran "texto" en que el poeta (se) escribe. El planeta en rotación es otro tipo de trama que nos une y limita: cada ser vive en función del planeta y está influenciado por el movimiento del orbe. Como se verá al final del presente capítulo, este rasgo de "Solo a dos voces" tiene un vínculo profundo con el poema "Hermandad" que Paz incluye más de 25 años más tarde en su último volumen poético, *Árbol adentro*.

Aparte del diccionario, los mitos y las narrativas religiosas, hay otra muestra de Paz como lector y como un poeta en diálogo con otros creadores y otros textos. "Solo a dos voces" está dedicado al poeta colombiano, Jorge Gaitán Durán, que falleció en 1962, el mismo año en que la

editorial Joaquín Mortiz publicó *Salamandra*. Si la lectura consiste parcialmente en leer la muerte, como en el caso del diccionario con sus fantasmas que caen desde las páginas que el poeta agita ("Solo" 337), también es posible que el poeta lea y trate de resucitar a los muertos a través de su actividad literaria. La dedicatoria a Gaitán Durán es sugestiva de una visión de los poetas como si fueran familiares, o dicho de otra forma, la imagen de una genealogía poética. Si se considera que la poesía es una cantata colectiva que se desarrolla a través de los años, en diferentes partes del mundo y hasta en lenguajes distintos, entonces esto coincide con la perspectiva de Paz sobre la poesía como un arte plural y heteroglósico. La dedicatoria de "Solo a dos voces" apunta hacia la esperanza de que la poesía pueda existir desconectada de los autores particulares y sin hacer caso a los límites ni del tiempo lineal ni de la mortalidad.

Fein y Phillips reconocen la circularidad de "Solo a dos voces" y observan que Paz se niega a cerrar el poema al final. Para Fein, el hecho de que Paz deje abierto su poema significa que se abre un espacio para que los lectores contribuyan al desarrollo iniciado por el autor (63). Según esta perspectiva, el poema se presta elegantemente a una interpretación hermenéutica, y Fein hasta incluye las palabras "reader's response" como una alusión a la teoría elaborada por Iser y otros (Fein 63). En eso tiene toda la razón. No obstante, Fein percibe que "Solo a dos voces" invita a que los lectores reduzcan la obra a su esencia (62-63). Desafortunadamente, esta interpretación deja de lado la realidad fundamental del poema y, más aún, toda la poesía como un arte que no es reductible (*Arco* 15; 110; 117). Por su parte, Phillips nota que al final del poema, el texto se ha transformado en un lugar donde el lenguaje renace y se reafirma, en contraste con la supuesta parálisis creativa que tiene su metáfora en el solsticio de invierno (*Poetic Modes* 30). Sin que me oponga a tal aseveración, me urge atenuar el optimismo con que ambos críticos concluyen su análisis de "Solo a dos voces". Un poema que termina con la separación, la soledad

y el dolor espiritual no se percibe tan alegremente. Reproduzco aquí los últimos versos del poema:

hoy es solsticio de invierno

en el mundo

hoy estás separado

en el mundo

hoy es el mundo

ánima en pena en el mundo. (339)

La separación que sufre el "ánima en pena" hace eco con las dos voces que, aunque separadas, forman el "Solo". En sus notas al poema, Paz escribe: "[h]oy por hoy sólo puedo decir *hoy es solsticio de invierno en el mundo*. La escisión es nuestra condición" (cursiva original 540).[107] El yo poético de "Solo a dos voces" está dividido tanto de sí mismo como del mundo. Es así representativo de la recurrente imagen en los escritos de Paz del individuo que busca sus orígenes perdidos. Si es que el poeta busca a su yo dentro de su obra, también se busca en los otros y en las obras de otros. A veces es allí, en la poesía de los demás, que el poeta experimenta un estado de auto-reconocimiento. Esta experiencia acarrea un desarrollo de la autoría poética de uno mismo, y no está basada en la armonía entre obras, sino más bien entre ciertos acordes rodeados de desengaños y espuelas dolorosas. Para evidenciar esta realidad y la consonancia que tiene con la poética plural, conviene que estudiemos el caso de Francisco de Quevedo como un "poeta indispensable" para Paz ("Reflejos" 814). El escritor mexicano tiene sus motivos para

[107] Estas "notas" representan un tipo de traducción en prosa (todavía poética) del poema. Parten de la premisa de unas preguntas hechas por un lector no identificado. Queda allí materia fértil para una interpretación basada en la teoría de la respuesta del lector, siendo Paz también su propio lector y lector de otros. La idea de Paz como lector de sus lectores sería un tema valioso para abordar en otro estudio.

deificar al poeta español, particularmente cuando se tiene en mente la gran pericia de Quevedo para articular la escisión del ser humano. Al respecto, Paz escribe que Quevedo es: "uno de [sus] dioses" ("Quevedo, Heráclito y algunos sonetos" 813).[108] Como se aborda en la introducción de esta tesis, Paz demuestra desde los primeros años de su carrera intelectual una fascinación hacia aquel poeta que considera como el maestro de la "poesía de soledad" ("Poesía de soledad y poesía de comunión"). Paz no deja de pensar y reflexionar acerca de la obra de Quevedo a lo largo de las décadas y hasta todavía en los últimos años de su vida, como se va a esbozar a continuación. Dicho esto, quisiera aclarar que en el próximo apartado, me limito a analizar dos poemas de Paz que operan como lecturas de la poesía de Quevedo. No es mi meta interpretar la obra de Quevedo fuera de los confines que Paz mismo construye alrededor de ella, ni participar en el rico intercambio crítico que existe sobre el corpus del poeta barroco.

4.2. Paz y Quevedo

Como "Solo a dos voces", los poemas aquí estudiados enfatizan la importancia del poeta como lector. En estos poemas directamente relacionados con el legado poético de Quevedo, Paz crea un diálogo imaginado con el poeta barroco. Para Paz, leer a Quevedo es una manera de escuchar la voz del antepasado literario. Esta voz pronuncia preguntas fascinantes que Paz entonces contesta con su propia escritura. Por ende la lectura es transformadora, puesto que la interpretación de Paz como lector cambia desde fuera la escritura de Quevedo. Es más, esta lectura es creadora, dado que conduce a la producción de nuevos textos pacianos.

[108] En realidad, Paz escribe esta oración en pasado: "Quevedo fue uno de mis dioses" (813). Mediante el análisis a continuación, se va a aclarar cómo Paz desacraliza a Quevedo en sus propios poemas.

En estas mismas líneas, Paz explica que la lectura es una forma de apropiación que transforma, no sólo a los lectores, sino también los textos ya publicados y las impresiones que se puede tener de ciertos textos (*Convergencias* 142). En otras palabras, los poetas-lectores imponen nociones sobre la obra de otra persona para cambiar la perspectiva en torno a poemas del pasado. Al mismo tiempo, ellos aprovechan tal transformación al enriquecer su propia obra poética. Éste es el mismo fenómeno que Bloom conceptualiza como una lectura intencionalmente orientada hacia el mejoramiento de la escritura futura del lector, ya que hacer *misreading* significa tergiversar un poema ajeno para re-crear y corregirlo a través de poemas nuevos (30). En este sentido la lectura se convierte en un diálogo potencial con las voces que se han escuchado desde otros textos. En una primera etapa, el poeta internaliza dichas voces como un acto de aspiración, absorción y apropiación. Mis alusiones al movimiento del aire y la circulación respiratoria se relacionan con los títulos que Paz usa en las tres secciones de "Homenaje y profanaciones" ("Aspiración", "Espiración" y "Lauda"), como se va a tratar más pormenorizadamente a continuación en este ensayo.

En una segunda etapa, la internalización realizada en la lectura conduce a la espiración: el poeta-lector produce otra obra distinta aunque relacionada con todos los textos que hay en el mundo y con todas las voces que se expresan por medio de éstos. La experiencia de leer y componer poesía para los poetas que Bloom describe es una realidad tan interna como externa (25). Leer (o escuchar) y escribir (o hablar) poesía son los actos constitutivos de la vivacidad de este arte hecho de aire (*Airborn* 296-297). Para que la poesía exista en el sentido de representar, transformar y formar un mundo, los poetas aspiran y espiran; dialogan por medio de los textos para que los poemas lleguen a respirar por sí solos.

En el caso de Paz y Quevedo, la impresión que el primero se forma del segundo no tiene que ver con el individuo "Quevedo". Al contrario, el poeta del siglo XX bebe de la fuente que es la obra de Quevedo, la cual ha sido convertida en un bien común que nutre el árbol genealógico de la poesía universal. La influencia poética consiste entonces en una transformación iniciada por el poeta-lector. El Quevedo de Paz es un entremezclamiento de los textos del primero con las impresiones del segundo además de distintas interpretaciones articuladas durante el largo periodo de separación cronológica que separa a los dos poetas. La conceptualización que Paz se hace de Quevedo, "como el Góngora de la generación del 27, en parte es una invención: es un poeta que ha leído a Baudelaire y que ha frecuentado a los filósofos modernos. Es nuestro contemporáneo" (*Convergencias* 142). Paz se lee a sí mismo en la poesía de otros (Bloom 19), como si los elementos descubiertos en ciertos textos de los demás no fueran sino semillas para sembrar las grandes obras que el poeta-lector desea producir.

Tal como se comenta brevemente en el segundo capítulo de esta tesis, la noción estoica de la simpatía universal es atractiva para Paz (*Figuras* 37). Esa concepción del universo como un sistema analógico de reflejos y equivalencias le permite al poeta recuperar enlaces con los orígenes, que se simbolizan esta vez en la cosmología clásica de la Grecia antigua. La búsqueda de la reconciliación y la armonía, por elusivas que éstas sean, es otra articulación de la otredad paciana; aquel término paradójico que incluye simultáneamente la escisión y la unión. El medio del aire previamente mencionado representa, en la cosmología griega que data del siglo V aC, uno de cuatro elementos a partir de los cuales toda la materia llega a formarse (Harrison 28). En la concepción estoica del universo a partir del siglo III aC, la tierra, el agua, el aire y el fuego constituyen el total orgánico y vivo del universo (34). De nuevo, se ve que Paz emplea un sentido intencionalmente tradicional del concepto de la otredad. Conforme con lo que se explica

en la introducción a esta tesis, la otredad paciana no corresponde con la otredad existencialista. Lejos de coincidir con las expresiones modernas o postmodernas del mismo término, la otredad para Paz representa una senda hacia la unión total, y por eso remite a la cosmología pre-moderna. Mientras que en el presente capítulo sacamos a relucir el parentesco entre la poética de Paz y la concepción del universo de los griegos antiguos, en la conclusión se indaga también en la cosmología de los antiguos mexicas. Ésta es otra fuente imprescindible en cuanto a los orígenes primordiales que Paz busca en su poesía y poética.

Además de ser un constituyente básico del cosmos, el aire connota el canto (música o poesía) y el ciclo de la vida y la muerte (la primera inhalación, el ritmo continuo de la respiración y el estertor final). La idea de la poesía como aire sirve para ilustrar la relación que Paz establece entre su propia obra y la de Quevedo. El poeta-lector absorbe (o aspira) los versos de otros para entonces volver a re-producirlos (o espirarlos) en una forma nueva, en la cual el texto original es cambiado y re-orientado. Paz ejerce poder para alterar los poemas individuales y la poesía en general. Desde luego, él es uno de los lectores más voraces, más estratégicos y más transformadores de la poesía. Como resulta evidente en los escritos de Dámaso Alonso, la lectura y la escritura son fundamentalmente inseparables para los poetas, ya que representan dos expresiones de una intuición singular. En la extensa obra literaria de Paz, la lectura y la escritura poéticas no son sino dos manifestaciones del mismo apetito. Los comentarios de Paz acerca de sus propios poemas son igualmente apropiados para la consideración de la doble función que él desempeña como lector y escritor de la poesía. Por eso, Paz escribe que los poemas "[y]a no son nuestros sino del lector. Resurrecciones momentáneas pues dependen de la simpatía y de la imaginación de los otros" ("Advertencia" 18). Aunque Paz habla aquí de sus propios poemas que están destinados a pertenecer a los lectores, el pasaje citado también sirve para ilustrar la

misreading apropiadora y reformadora. Ese tipo de lectura presupone que la literatura, como el aire, es un elemento básico al que todos tenemos acceso. El aire se comparte sin pertenecerle a nadie. La lectura como "resurrección" en el pasaje previamente citado también indica que leer a los antepasados literarios es una manera de hacer re-vivir a los muertos, o por lo menos ciertos textos escritos por ellos. No obstante, como se nota en el análisis a continuación, la resurrección es violenta e implica a su vez volver a aniquilar otras obras en el sentido de darles la conclusión final. Por eso Bloom habla de la lucha hasta la muerte entre poetas de varias épocas (122). Los poetas muertos no recuperan la vida a través de la labor de los poetas bloomianos. Al contrario, los escritos de los primeros están a la merced de los poetas de subsiguientes generaciones.

4.2.1. "Homenaje y profanaciones"

Una serie de tres apartados poéticos, cada cual dividido en tres partes, "Homenaje y profanaciones" es según Paz un solo poema tripartito ("Reflejos" 822).[109] Este texto se incluye en el poemario *Salamandra* (*Obras completas* XI 287-295).[110] Se relaciona directamente con la lectura y la re-interpretación de Quevedo. De hecho, representa lo que Paz llama "una desfiguración y una transfiguración" del soneto famosísimo de Quevedo, "Amor constante más allá de la muerte" ("Reflejos" 822).[111] Paz reproduce aquel poema para encabezar su propia serie poética, constituida por las tres secciones anteriormente citadas de "Aspiración", "Espiración" y "Lauda". Como textos de acompañamiento para la poesía quevedesca de Paz, tenemos dos

---

[109] Aunque "Lauda" en realidad sólo se divide en dos partes en el texto de Paz, se verá más tarde en este capítulo que todavía es viable estudiarlo como otra tríada.

[110] Como hice con el poema "Solo a dos voces", me refiero a la última versión de "Homenaje y profanaciones". Reconozco que en ciertos casos Paz hizo revisiones considerables de la versión original.

[111] Recordemos que muchos títulos hoy en día asociados con poemas individuales se agregaron posteriormente a la composición de éstos por el primer editor de Quevedo, José Antonio González de Salas. Con tal distinción en mente, me refiero a los títulos comúnmente asociados con los sonetos 78: "[Amor constante]" y 41: "[Represéntense la brevedad de lo que se vive, y cuán nada parece lo que se vivió]" (*Poesía varia* 255-257; 158-159).

ensayos del mexicano en los que éste reflexiona sobre la composición de la misma y sobre el ímpetu duradero de la poesía de Quevedo para su pensamiento y sus propios escritos: "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos" y "Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo". Repito debidamente que "Poesía de soledad y poesía de comunión" es el primer estudio en que Paz se dirige a la obra de Quevedo. Adicionalmente, Paz desarrolla una interpretación de "Amor constante más allá de la muerte" en *La llama doble* (64). Sin embargo, prefiero apoyar mi análisis con referencia a los dos ensayos mencionados anteriormente. Tomo esta decisión dado que en dichos textos, al mismo tiempo que Paz indaga en el legado del poeta barroco, se concentra tanto más en sus impresiones y su re-interpretación de Quevedo como elementos de su propia creación poética. En otras palabras, esos ensayos ayudan a dirigir el foco de análisis hacia las realidades particulares del poeta como lector.

"Quevedo, Heráclito y algunos sonetos" es un ensayo fechado en 1981. Allí, Paz empieza un recorrido de sus encuentros con la obra de Quevedo con una intimidad que desarma. Paz escribe que él: "[c]onoc[ió] temprano a Quevedo" y no tarda en enfatizar que éste, como él mismo, "no es un autor sino muchos" (*Obras completas* II 797). Efectivamente, el poeta mexicano enumera ciertas corrientes temático-estilísticas en la obra del español y se refiere al hecho de que más temprano en su vida, él "trataba vanamente de imitar" a distintas identidades y expresiones poéticas que leía en Quevedo (797; 803). En consonancia con este tema, Stanton analiza los ecos e influencias de la obra quevedesca en la paciana hasta la década de los 1950 ("OP y la sombra de Quevedo" 187-202). Ahora bien, con "Homenaje y profanaciones", poema escrito en 1960, Paz retoma la faceta en Quevedo del "poeta amoroso" ("Quevedo" 798) y compone su propio poema directamente relacionado con "Amor constante más allá de la muerte". Este soneto tan célebre y culminante de la poesía hispana le sirve a Paz como un

modelo poético precisamente porque le inspira admiración y preguntas, las cuales cimientan su propia respuesta poética ("Quevedo" 804-806).[112] Como la imagen del amor para Paz es erótica, y como "Homenaje y profanaciones" no se escribe desde una perspectiva católica (como es el caso del poema de Quevedo), Paz clarifica que su texto, "escrito desde creencias distintas, quiso afirmar no la inmortalidad sino la vivacidad del amor" ("Quevedo" 806).

"Homenaje y profanaciones" es una respuesta poética urgente y a veces violenta, como si el poeta mexicano hubiera necesitado escribir aquellos versos para poder acomodarse ante el soneto de Quevedo, el cual le había acompañado durante años, doblemente fascinante y turbador ("Quevedo" 805-806). El ensayo en que Paz explica su interés ante la obra de Quevedo es también una defensa de su respuesta poética a "Amor constante más allá de la muerte", aunque se escribe unos 20 años después de la publicación de "Homenaje y profanaciones". A pesar del paso del tiempo, todavía late en la prosa de Paz un deseo por desahogarse del hechizo que representa el soneto de Quevedo para el mexicano. Al respecto, Paz escribe que "[e]n Quevedo hay algo demoníaco: el orgullo (¿y el rencor?) de la inteligencia. Por esto, sin duda, nos atrae tanto a los modernos. Escribo sin alegría lo que pienso y con el temor de ser ingrato. Pero necesitaba decirlo: Quevedo fue uno de mis dioses" ("Quevedo" 813). El uso de "fue" en pasado es otro clavo en un ataúd que Paz construye para la obra de Quevedo. El poeta del siglo XVII se presenta como un dios poético ya muerto en el sentido de haber sido superado por la poesía moderna. Efectivamente, Paz le quita el aire a Quevedo. Siendo Paz el representante de aquella nueva poesía, un practicante por excelencia con "Homenaje y profanaciones", el poeta mexicano comete blasfemia en el sentido de las "profanaciones" poéticas del título. Por una parte, le

[112] Claro que Paz cita a Dámaso Alonso, quien considera que "Amor constante más allá de la muerte" es uno de los mejores poemas jamás escritos en castellano (*Poesía española* citado en Paz, "Quevedo" 804).

convierte a Quevedo en un contemporáneo al leerse a sí mismo en los versos que le vienen desde la España barroca. Paz desacraliza a Quevedo, ya que lo considera como un coetáneo y no como un antecedente entronizado y entonces intocable. Por otra parte, remata los versos más admirados de Quevedo con su propio poema, y eso de manera muy literal puesto que usa "Amor constante más allá de la muerte" como epígrafe a "Homenaje y profanaciones". De ahí es lícito aplicar la terminología de Stanton a "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos" y afirmar que al escribir este ensayo, Paz realiza una lectura interesada (doblemente apasionada y auto-reflexiva) de otro poeta que también ilumina la destreza de sus propios escritos, tanto los ensayísticos como los poéticos.

Mi análisis del poema "Homenaje y profanaciones" conduce a las mismas conclusiones. Es decir, el poema es interesado en sí mismo, dado que ambiciona establecer otra imaginería poética a partir de la obra de Quevedo como fundamento. En vez de alinear o equiparar su búsqueda poética con la de Quevedo, Paz retoma los versos del poeta barroco para dar con otro manantial, uno que refleja sus propias preocupaciones poéticas. No es casual que Paz cite una copla de Quevedo, "las aguas del abismo / donde se enamoraba de sí mismo", precisamente para demostrar lo que él considera como la combinación de los logros y las fallas de toda la obra del español (citado en Paz, "Quevedo" 812). Las lecturas más exageradamente "interesadas" pueden llevar un toque de narcisismo u oportunismo artístico. Pero los poemas que resultan de estas actitudes pueden muy bien ser la gracia salvadora de dichas lecturas insurgentes.

En la primera parte de "Homenaje y profanaciones", Paz realiza con "Aspiración" una distorsión intencional del poema al cual pretende contestar. Paz retoma y repite los términos más potentes del poema de Quevedo. Para clarificar la intensidad de la apropiación cometida en tal "aspiración" poética, cito primero el soneto entero de Quevedo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
Sombra que me llevare el blanco día,
Y podrá desatar esta alma mía
Hora, a su afán ansioso lisonjera;

Mas no de esotra parte en la ribera
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
Venas, que humor a tanto fuego han dado,
Medulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado. (*Poesía varia* 255-256)

Paz escoge la palabra "Sombras" para empezar "Aspiración" y reitera variaciones de la misma en el verso 21: "[s]ombra del sol Solambra segadora" (*Obras completas* XI 291-292). Queda claro que la sombra de la obra de Quevedo es un elemento constitutivo del poema de Paz. También, el legado de Quevedo arroja luz en el poema de Paz: asimismo, el "blanco día" de Quevedo se convierte en el "día blanco" en el primer verso de Paz, y hay múltiples menciones de la blancura en el primer tercio de "Aspiración". Los "ojos" del poema de Quevedo se observan por otros que

aparecen en el poema de Paz, los cuales se mencionan dos veces en el mismo. En realidad, en todo el poema de Paz abundan repeticiones y variaciones de las voces e imágenes que Quevedo emplea: el alma, la hora, el ansia, el agua, el cuerpo, los huesos, el fuego, la memoria y Dios. Asimismo, en el poema de Paz se re-articulan los mismos verbos que Quevedo usa en el suyo: desatar, arder y nadar. Es más, Paz hace que su propio poema sea un espacio en donde cierto potencial que él percibe en el soneto de Quevedo pueda desarrollarse y entonces convertirse en algo nuevo:

> Desatado del cuerpo, desatado
> del ansia, vuelvo al ansia, vuelvo
> a la memoria de tu cuerpo. Vuelvo.
> Y arde tu cuerpo en mi memoria,
> arde en tu cuerpo mi memoria. (*Obras completas* XI 291)

En esta tercera estrofa de "Aspiración", Paz hace resaltar lo muy paciano que puede resultar el poema de Quevedo. Es así que el poeta mexicano participa en el aspecto más llamativo de la teoría de Bloom, *apophrades*. Como explica este crítico, aquel sexto ratio de la influencia poética crea una impresión de que los muertos regresan: "the new poem's achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work" (15-16). De ahí, el yo poético de "Aspiración" se desata del poema de Quevedo, donde el poeta barroco también maneja los cuatro elementos de la cosmología tradicional. Ahora la voz poética de "Aspiración" se sirve del aire que es "Amor constante más allá de la muerte" para re-orientar el soplo poético, apelando esta vez a la destinataria de los versos amoroso-eróticos de Paz. El poeta mexicano usa sus propios versos y los de Quevedo para penetrar en la memoria de la amada y la de los lectores de

ambos poetas. El yo poético en el poema de Paz aspira a prender un fuego tan vigoroso como los versos de Quevedo en la memoria poética colectiva: "[f]rota tu pedernal, arde, memoria, / contra la hora y su resaca. / Memoria, llama nadadora" (*Obras completas* XI 291).

La "llama nadadora" es una imagen primordial para la mitología mexicana, como Paz explica en una carta a Julián Ríos fechada el 20 de julio de 1971:

> *Atl tlachinolli* significa en náhuatl "agua quemada." (¿Te acuerdas de la "llama mojada" de Novalis? Pues es lo mismo.) Era el jeroglífico de fundación de México-Tenochtitlán. Los aztecas, en sus vagabundeos por el valle de México, cuando eran una banda nómada, vieron un día flotar entre las aguas del lago un envoltorio. Lo pescaron y encontraron dos leños para hacer fuego. El sentido: la unión del agua y el fuego. Sobre esta metáfora se edificó México. Pero ahora hemos tapado con cemento, plástico y lugares comunes la boca profética por donde hablan el fuego y el agua. (carta citada en *Solo a dos voces* 152)

Esta carta, escrita al regreso del poeta a la ciudad de México después de una ausencia prolongada, hace eco con el poema "Vuelta", donde se documenta la degradación y la comercialización de la ciudad de México. Sin embargo, en "Aspiración" la memoria es otra representación de *atl tlachinolli* como un comienzo y un estado de unión. El poeta mexicano de "Aspiración", tan derrumbado como la modernidad de su cuidad natal, conmemora al poeta barroco. Paz intenta reunir los elementos del fuego y del agua y hacer que ellos hablen nuevamente en su propio poema. Como se ha indicado, esta meta se realiza por medio del elemento del aire, que funciona en "Homenaje y profanaciones" como una metáfora de la poesía

y también del vitalismo de la creación poética en el sentido de que el poeta puede infundir vida nueva a la literatura, tanto a la de él mismo como a la de los demás.[113]

Heráclito consideraba que el fuego era el más importante de los cuatro elementos universales (Harrison 28). Cabe recordar, en el caso de estos poemas de Quevedo y Paz, que sólo hay fuego en presencia del aire. Al componer un poema basado en la destrucción del soneto de Quevedo, Paz también recrea la obra modelo: le da el aire. Si es que fuera posible perder de vista "Amor constante más allá de la muerte", "Aspiración" se establece como una piedra de toque contra el olvido. Es más, lo hace por medio de su propia existencia o sea, la creación de un poema nuevo. Paz rinde homenaje al poema del siglo XVII precisamente a través de la destrucción del mismo. Con los materiales que rescata del soneto aniquilado, Paz vuelve a construir otro cuerpo poético. En este sentido, el amor expresado en el poema de Paz no es únicamente erótico. Es posible considerar al "tú" de ciertos versos como un aspecto de la obra quevedesca, cuando por ejemplo Paz escribe: "tu cuerpo es la memoria de mis huesos" (291). Se comete una profanación del poema de Quevedo, ya profano a su manera, en la transformación del amor. El amor sacralizado en el poema de Quevedo que permanece "constante más allá de la muerte" se convierte en una pasión erótico-literaria. El fuego del poema de Paz no deja atrás sino "un manojo de centellas" al final de la primera parte (292).

En la segunda secuencia de "Homenaje y profanaciones", se siguen explorando las mismas dinámicas con "Espiración". Aquí el yo poético se distancia más del soneto de Quevedo para pronunciar o producir, en el sentido de espirar, sus propios versos. Esta sección del poema está firmemente enraizada en México, lugar que se menciona abiertamente en la séptima estrofa.

---

[113] Una locución de la lengua inglesa es muy expresiva: *to breathe new life into something or someone*.

De acuerdo con el primer verso, hay allí "[c]ielos de fin de mundo" (292) o sea presagios de una nueva época y nuevas realidades poéticas. Desde el ajetreo de la metrópolis moderna, el hablante se sitúa en un distrito real para declararse dueño de cierto territorio poético que no es el mismo que Quevedo domina:

> Sombras blancas: ¿son voces o son pájaros?
> Contra mi sien, latidos de motores.
> Tiempo de luz: memoria, torre hendida,
> pausa vacía entre dos claridades.
>
> Todas sus piedras vueltas pensamiento
> la ciudad se desprende de sí misma.
> Desencarnación. El mundo no es visible.
> Se lo comió la luz. ¿En tu memoria
> serán mis huesos tiempo incandescente? (292)

En la última estrofa citada, Paz establece un eco tremendo con el último versículo del soneto de Quevedo: "[s]u cuerpo dejará, no su cuidado; / Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado" (*Poesía varia* 256). Pero con ese eco, Paz pone en tela de juicio la propia "profanación" del poema de Quevedo, ya que éste se atreve a pensar en los restos humanos como objetos capaces de amar aun después de la muerte, así cuestionando la doctrina cristiana. Paz, por su parte, comete una transgresión pagana y poética a la vez. El hablante de "Espiración" está consciente de la posibilidad de volverse un dios en la memoria de la amada y de los lectores, gracias al poder de sus versos. Así, "[¿]serán mis huesos tiempo incandescente?"

(292) es una pregunta destructiva, puesto que invierte el poema de Quevedo. También es creadora, puesto que con ella el poeta contemporáneo pronuncia una nueva doctrina poética.

En la segunda parte de "Espiración", el yo poético reconoce la "[v]ana conversación del esqueleto / con el fuego insensato y con el agua" (293). La relación del poema con otras obras es así simbólica del paso temporal y de la inevitabilidad de la muerte. Al final de la misma estrofa aparece la imagen del esqueleto callado que "se come sus palabras" y entonces es posible interpretar la influencia poética como inextricable de los actos de plagiar y canibalizar. Por otro lado, esta imagen también expone la creación poética como una forma de auto-consumación. Me parece apropiado indicar que mientras que los poetas se consumen a sí mismos y mutuamente por medio del intercambio poético, también están consumidos por el lenguaje que ellos utilizan en su arte. Cuando el hablante poético de Paz afirma su propia autoría, ya con menos consideración aparente para Quevedo, el poder del lenguaje por sí solo matiza el efecto de solipsismo y *apophrades* igualmente perceptibles en estos versos:

> Mi suma es lo que resta, tu escritura:
> la huella de los dientes de la vida,
> el sello de los ayes y los años,
> el trazo negro de la quemadura
> del amor en lo blanco de los huesos. (293)

En estos versos se advierte que no es posible ser un autor a solas de ninguna obra. En cambio, y como Bloom precisa: "[w]e need to stop thinking of any poet as an autonomous ego, however solipsistic the strongest of poets may be. Every poet is a being caught up in a dialectical relationship (transference, repetition, error, communication) with another poet or poets" (91). Al mismo tiempo que el pasaje citado de "Espiración" apoya la afirmación de Bloom, también nos

conduce hacia una esfera más amplia. A saber, el poeta también tiene un constante intercambio con el lenguaje ("tu escritura"), con el tiempo ("los ayes y los años") y con la mortalidad ("los dientes de la vida"). A partir de semejantes encuentros, él llega a crear poemas nuevos.

En la tercera parte de "Espiración" aparece un verso muy semejante a otro previamente citado de "Aspiración". Esta vez emerge un "[s]ol de sombra Solombra cegadora" (293). Es posible que ésta sea una imagen del (o hasta de cualquier) poema nuevo con el que el hablante se considera destinado a "ver lo nunca visto" (293), de la misma manera en que la poesía para Paz "dice lo indecible" (*Arco* 112). Según este punto de vista, la poesía como otra voz en "Espiración" hace visible "el revés de lo visto y de la vista" ("Homenaje y profanaciones" 293). Las tres últimas estrofas de "Espiración" anticipan la "Lauda" o piedra sepulcral,[114] forma en que se titula la última parte del poema, aquí una "piedra despiadada" (293). La lauda es cruel por ser un *memento mori*. Al mismo tiempo, todo el poema "Homenaje y profanaciones" es despiadado en su tratamiento simultáneamente destructor y conmemorativo del soneto monumental de Quevedo. "Espiración" sugiere también el estertor o la respiración moribunda. Esta segunda parte del poema de Paz se muere como se ha muerto "Amor constante más allá de la muerte". Sin embargo, se insiste irónicamente en la vivacidad del lenguaje por medio de ambas obras:

> El entierro es barroco todavía
> en México
> Morir es todavía
> morir a cualquier hora en cualquier parte

[114] Paz provee esta explicación de la palabra en su ensayo, "Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo" (823).

Cerrar los ojos en el día blanco
El día nunca visto cualquier día
que tus ojos verán y no los míos (293)[115]

Así, Paz le proporciona a Quevedo una ceremonia barroca de entierro en "Homenaje y profanaciones". La sección "Espiración" termina con la muerte pero también está abierta todavía. La falta de puntuación al final señala nuevamente la continuidad de la poesía como un cuerpo de lenguaje independiente de sus creadores; un ente que existe a fin de cuentas "más allá de la muerte" de cualquier poeta.

"Lauda" es la última secuencia de "Homenaje y profanaciones". La primera estrofa de cinco versos es un *collage* lingüístico del soneto de Quevedo con la re-interpretación que Paz hace en las primeras secciones de su poema correspondiente. En "Lauda", el pasado poético se vuelve presente:

Ojos medulas sombras blanco día
ansias afán lisonjeras horas cuerpos
memoria todo Dios ardieron todos
polvo de los sentidos sin sentido
ceniza lo sentido y el sentido. (294)

El marco mexicano del poema es nuevamente patente a partir de la tercera estrofa. Los ecos amorosos del poema de Quevedo resuenan, transformados ahora en el amor erótico. Éste es un acto carnal que apunta hacia la des-encarnación, hacia "más allá" de la muerte y "más allá" de la escisión del yo:

[115] En otro trabajo, sería interesante estudiar el vínculo que Paz establece entre la España tradicional y el México moderno.

Fuera de mi cuerpo

en tu cuerpo fuera de tu cuerpo

en otro cuerpo

cuerpo a cuerpo creado

por tu cuerpo y mi cuerpo

Nos buscamos perdidos

dentro de ese cuerpo instantáneo

nos perdemos buscando

todo un Dios todo cuerpo y sentido

Otro cuerpo perdido (295)

El cuerpo del poema es también el cuerpo de la amada, el cuerpo del lenguaje y el de las relaciones entre textos en la tradición poética. Leer, escribir y amar constituyen tres gestos hacia una reconciliación momentánea que Paz busca en todos sus encuentros o sea, tres tentativas para escuchar y hacer hablar "la otra voz" y así recuperar una totalidad original.

Paradójicamente, "Lauda" como conclusión de "Homenaje y profanaciones" representa la apertura de todo el texto hacia el lector. La falta de puntuación en la segunda parte de la secuencia enfatiza cuanto más el hecho de que ésta es la única parte del poema tripartita que no es otra tríada. De igual modo, el cambio estructural demuestra que el tercer ángulo de este poema depende del lector. Si Paz le responde a Quevedo en "Homenaje y profanaciones", también les pide a sus propios lectores que contesten en el sentido de continuar y completar su poema. El triángulo de la creación plural es aquí ocupado por Paz, el Quevedo de Paz, y los lectores de Paz. Esta colectividad se establece desde la individualidad de un poeta que parece desear acercar su obra hacia la actividad literaria de otras personas, pero que siempre está en control de sus propios

textos y de su identidad como autor. "La otra voz" también le pertenece a Paz, aun si éste depende parcialmente de otras personas y otras obras para internalizarla ("Aspiración"), articularla ("Espiración") y finalmente reconocer los límites de la misma, así conmemorándola ("Lauda").

4.2.2. "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo"

Paz no deja de conversar en la página con sus propias versiones de Quevedo, aun después de haber retratado al poeta barroco como un dios ya abatido al final de "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos" (813). Tarde en su vida, Paz publica otro ensayo que a su vez acompaña un nuevo poema donde el mexicano parte de la experiencia de leer al español para elaborar sus propios versos. El título del ensayo, "Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo" no debe confundirse con el del poema asociado, "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo".[116] En el ensayo, Paz profundiza en las razones de su encanto y rechazo ante la obra del español. No considera a éste en términos de un escritor predilecto, sino ante todo fundamental en el sentido de que las lecturas que Paz hizo de Quevedo (y cabe decirlo, de otros tantos autores) están inextricablemente vinculadas con su propia escritura. Concuerdo con Miguel Gomes cuando este crítico observa que "el reflejo no es necesariamente homenaje, sino que también propone tensiones" (139). Acerca de Quevedo, Paz escribe que: "[n]o cesa de asombrarme su continua presencia a mi lado, desde que tenía veinte años hasta ahora que tengo ochenta. Mi asombro crece apenas reparo en todo lo que me separa de su obra y de su persona" ("Reflejos" 814).[117] Paz hace una distinción tajante entre ciertos textos en prosa en que:

---

[116] Consulto el poema (con la versión del título de éste) incluido en *Obra poética II*.

[117] Otros comentarios sobre el impacto de Quevedo para Paz se hallan en las entrevistas que Enrico Mario Santí le hizo al poeta mexicano a lo largo de los años (Santí, "Retrato de OP").

"Quevedo ignora la línea recta y nos enreda con mallas de conceptos" y otros textos poéticos en que el joven Paz había reconocido a Quevedo en términos típicamente bloomianos, "más como un antecedente que como un antepasado" (815). En estas mismas líneas, el poeta mexicano demuestra que su lectura temprana de Quevedo fue interesada en el sentido de que mientras Paz leía, también reflexionaba y esclarecía sus propias preocupaciones ontológicas y poéticas:

> El punto de contacto era, por una parte, estético y, por otra, existencial. Había heredado de la generación anterior el culto a la poesía barroca pero en Quevedo, a la inversa de lo que me ocurría con Góngora, aparecían conceptos, ideas, expresiones y paradojas que me tocaban hondamente pues se referían a mi destino de criatura mortal. ¿Conciencia de la muerte? Más bien, conciencia de mí mismo. [….] Vi en Quevedo al protagonista—testigo y víctima—de una situación que, siglos más tarde, vivirían casi todos los poetas de la modernidad: la caída en nosotros mismos, el silencioso desempeñarse de la conciencia en su propio vacío. No la muerte universal sino la escisión interior de la criatura humana. Esta escisión se había hecho más honda y ancha desde el crepúsculo del cristianismo y de su fe en la otra vida. (817)

Me parece apropiado citar este pasaje no sólo porque indica la profundidad de lo que Paz describe como sus "encuentros" con Quevedo (814), sino también porque trata la escisión en términos psicológico-existenciales, además de religiosos. La fe cristiana y el rechazo de ésta son temas que tratamos en el primer capítulo y al que aludimos nuevamente a continuación, durante el análisis de los dos poemas que quedan todavía por estudiar en el presente capítulo.

En el ensayo "Reflejos: réplicas", Paz vuelve a reproducir todo el poema "Homenaje y profanaciones" y hace su propia interpretación o explicación del texto, como había hecho previamente en "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos". La contribución original de "Reflejos:

réplicas" está en la última parte del ensayo, donde el poeta presenta su poema más reciente relacionado no sólo con Quevedo sino también con otro tipo de escritura. Paz explica su predilección por los libros científicos centrados en tres temas: "el del origen del universo, el de la vida y el de la conciencia" (830). Traza un paralelo entre estos temas de indagación filosófico-científica, el tiempo y la simpatía cósmica para finalmente conectar tales cuestiones con una pregunta que le surge desde otro poema de Quevedo. Paz escribe: "[p]ensaba en todo esto cuando se presentó a mi memoria—sin que yo la hubiese llamado—la primera línea de un conocido soneto de Quevedo. Dice así: '¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?'. La pregunta era la misma que yo me hacía" (831). Se presencia aquí la perspectiva de Paz sobre la vocación artística como un impulso enraizado en el encuentro. De acuerdo con un tema abordado en el segundo capítulo de esta tesis, Paz sostiene que la creación artística brota de la necesidad de contestar al llamado que parece hacer el mundo, una idea o la creación de otra persona (*Figuras y figuraciones* 34). El remedio de la condición de escisión es accesible no sólo en las artes y el amor, sino también: "[p]or esas ventanas que son las matemáticas y las ciencias […] podemos, a veces, vislumbrar la razón universal: la otra cara del tiempo" ("Reflejos: réplicas" 832). A diferencia de Paz, Quevedo lamenta que no haya respuesta ya a la pregunta con que abre su soneto 41, este poema conocido como "Represéntase la brevedad de lo que se vive, y cuán nada parece lo que se vivió":

«¡Ah de la vida!»… ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna de mis tiempos ha morido;
Las Horas de mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
La Salud y la Edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
Y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
Soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el Hoy y Mañana y Ayer, junto
Pañales y mortaja, y he quedado
Presentes sucesiones de difunto. (*Poesía varia* 158-159)

Paz reproduce, en el primer verso de su poema correspondiente, el mismo llamado previamente escuchado y poetizado por Quevedo. Para Paz, la pregunta es una que hacemos, que nos hacemos, y que nos hace el universo a todos los seres humanos. El poeta responde con "Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo", el cual comienza así:

¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?
Rodaron sus palabras, relámpagos grabados
en años que eran rocas y hoy son niebla.
La vida no responde nunca.
No tiene orejas, no nos oye;
no nos habla, no tiene lengua.
No pasa ni se queda:

somos nosotros los que hablamos,

somos los que pasamos

mientras oímos de eco en eco y de año en año

rodar nuestras palabras por un túnel sin fin. (*Obra poética* II 224)

En esta primera estrofa parece que Paz le estuviera hablando a su propia versión de Quevedo. En este sentido "Quevedo" es una invención de Paz, ya que no es posible que aquellos dos poetas se hablen de verdad. Aquel Quevedo existe en la imaginación de Paz y por ende, las tentativas del mexicano para entablar un diálogo se realizan en un nivel puramente interno. En el segundo verso, el uso del posesivo "sus" puede asociarse con el poeta barroco, a quien Paz se dirige formalmente. Más tarde, Paz abre el espacio poético para acomodar a los dos dentro del pronombre "nosotros". Este uso también conlleva la posibilidad de incluir a otros participantes en el texto. Se piensa, por ejemplo, en los lectores del poema y en otros poetas. Más allá de las circunstancias solitarias del acto de creación, donde sólo hay un escritor a solas con sus lecturas y su deseo de expresión, la obra se extiende hacia la esfera de los lectores. Si es que el mundo no habla y los seres humanos somos portavoces de nuestras experiencias en la tierra, entonces es natural que haya una pluralidad de voces para expresar una multitud de perspectivas y versiones de lo que es la vida. Cuando expresamos la vida también la inventamos, de la misma manera en que imágenes nuevas llegan a crearse por medio de la metáfora. Así es que al hablar de la vida, "somos su espejo, la inventamos. / Invento de un invento: ella nos hizo / sin saber lo que hacía" (225). El ser humano que emplea el lenguaje también depende de ese sistema comunicativo en el sentido de que las palabras establecen la identidad. Sin el lenguaje, "somos un acaso pensante" (225). El universo no contesta las preguntas que Paz y Quevedo lanzan. Sin embargo, los seres humanos se apelan y se responden entre sí. Como Edward Harrison escribe en *Cosmology: The*

Science of the Universe, "[h]uman beings form a vital part of cosmology and represent the Universe perceiving and thinking about itself" (16). De acuerdo con esta perspectiva antropocéntrica del universo que Paz también articula, el diálogo humano es quizás un resultado feliz, además de un complemento, del silencio cósmico.

Tal como "Homenaje y profanaciones", el poema "Respuesta y reconciliación" se estructura en tres partes. En la segunda estrofa de la segunda parte se articula una lista parcial de "[t]odo lo que miramos, todo lo que olvidamos" (226). A la mitad del poema, la conciencia del tiempo le impone al hablante cierta urgencia para nombrar sus observaciones y experiencias:

> las largas agonías y el instante dichoso,
> el constructor de casas y aquel que las destruye,
> este papel que escribo letra a letra
> y que recorres tú con ojos distraídos,
> todos y todas, todo,
> es hechura del tiempo que comienza y se acaba. (227)

Se diría que Paz mismo es un constructor y destructor de casas poéticas. A través de la lectura y la escritura, él derrumba ciertas realidades mientras crea otras. La escritura de Quevedo constituye una especie de casa para Paz, de la misma manera en que Gabriel Zaid describe el texto poético como "habitable" (*Leer* 35; *La poesía* 52). Esta imagen también recuerda la mitología establecida en distintos escritos de Paz acerca de la casa (y el jardín) en Mixcoac donde el poeta vivió su infancia, otra "hechura del tiempo" ya perdida.[118] Escindido del jardín original, el poeta no creyente busca re-establecer un sentido de plenitud espiritual en y con el

[118] En los capítulos uno y tres citamos el discurso Nobel y varios poemas en que Paz hace alusión a esa casa.

lenguaje, donde encuentra momentáneamente a "todos y todas, todo". En el caso de "Homenaje y profanaciones", la casa quevedesca es una armadura que Paz primero habita y luego, cuando le parece apto, quema.

La tercera parte del poema presenta una imagen de la temporalidad de la vida como una restricción aplastante: "[d]el nacer al morir el tiempo nos encierra / entre sus muros intangibles" (227). Parece que no hay salida y que la vida entera es un estar atrapado ya en el ataúd desde el principio. En palabras de Quevedo: "[h]oy se está yendo sin parar un punto" (158). Tanto el ser humano como el universo están destinados a desaparecer, y ambos están sujetos al tiempo. Sin embargo, la respuesta de Paz plantea una visión alternativa de la temporalidad: "[p]or un instante, a veces, vemos / […] / al tiempo reposar en una pausa" (227). Estos momentos de trascendencia son para el hablante de "Respuesta y reconciliación" una manera de asomarse al texto que escribe el universo. El cosmos se compara a una "secreta escritura, / la razón y el origen del girar de las cosas" (227). La respuesta de Paz a Quevedo y al universo es además una reconciliación con la condición humana. El hablante no deja necesariamente de estar escindido, pero reconoce su conexión con el mundo y con los demás por medio del lenguaje. Saber que el universo representa otro sistema de signos le permite al hablante poético afirmar que a fin de cuentas, "no somos un acaso" (228). Este poema sobre la muerte cercana del autor es también una reconciliación con toda la vida.

Escrito un poco más de dos años antes de que Paz muriera, "Respuesta y reconciliación" ejemplifica cómo un texto de una persona puede llegar a representar una gran orquestación colectiva que entabla conexiones entre el yo poético y los modelos literarios, los lectores, el universo y la mortalidad. En este texto son ostensibles los tres vértices alternantes que hemos planteado como el triángulo de la poesía colectiva paciana: el yo poético, otras identidades de

autoría (Quevedo y muchos otros) y el lenguaje. El universo se puede considerar aquí como una presencia que plantea preguntas silenciosas, o como una fuerza de creación y destrucción, y también como un sistema de lenguaje dentro del cual giran los seres, los signos, los textos y las voces. Este poema es otra muestra de la creencia de Paz en el poder del lenguaje poético. Como el tiempo, las palabras encierran nuestro mundo y reflejan el límite mortal. Al mismo tiempo, conllevan posibilidades para activar realidades nuevas. Con el lenguaje poético se reconoce y se vuelve a la mediación con algún otro lado, es decir, la experiencia de la otredad. Este aprendizaje tan soñado para *Renga* se expresa con maestría en "Respuesta y reconciliación":

> Y mientras digo lo que digo
> caen vertiginosos, sin descanso,
> el tiempo y el espacio. Caen en ellos mismos.
> El hombre y la galaxia regresan al silencio.
> ¿Importa? Sí—pero no importa:
> sabemos ya que es música el silencio
> y somos un acorde del concierto. (228)

El largo poema termina con esta imagen de serenidad (Deltoro 417) que expresa la trascendencia a la vez que regresa nuevamente al verso de Quevedo con el que empezó. El poema de Paz no ha abandonado el pretexto inicial de ofrecer una respuesta al llamado del poeta escindido. La música de las esferas de la antigua cosmología[119] re-integra al yo consigo mismo, con su propia otredad (siendo ésta una identidad basada en la pluralidad) y con el mundo. Todos tratamos de leer el universo y todos (nos) hacemos preguntas sobre los misterios de nuestra

[119] Véase Murchie, *Music of the Spheres.*

existencia. Como la poesía, la vida no puede ser sino colectiva: es un concierto. La otredad representa un momento en que se combinan las voces, no para producir una expresión homogénea, sino para repetir unidades complementarias más abarcadoras. Es equivocado ver en este poema una "batalla del poeta de hoy contra el poeta de ayer" (Gomes 140). Al contrario, con "Respuesta y reconciliación" Paz resuelve el largo debate poético que ha sostenido en su imaginación y en sus textos con distintas versiones de su propio Quevedo a través de los años. Es más, se reconcilia con su propia escisión existencial. Paz ha pasado por la pareja diádica de un "Solo a dos voces" y por el triángulo de la creación entre él, los demás poetas de la tierra y el lenguaje, para finalmente colaborar en una canción que el universo entero emite. El poeta se entrega a un intercambio que se extiende más allá de los límites del lenguaje.

4.3. La poesía como hermandad

De acuerdo con una idea planteada en el primer capítulo de esta tesis, la relación entre los "poetas fuertes" bloomianos es, en el caso de Paz, una variación literaria de la hermandad. Al principio del presente capítulo nombro a algunos poetas de diferentes países y épocas que escribieron en varias lenguas. Creo que Paz los hubiera considerado sus coetáneos literarios en términos de alcance y logro. Aquéllos son hermanos que Paz selecciona para sí mismo intencionalmente, como el poeta mexicano sugiere a través de sus propios poemas, su crítica y sus traducciones. Los encuentros y las influencias entre obras pueden acarrear problemas disfuncionales, como por ejemplo los celos, las disputas, la competencia agresiva o hasta el robo literario en forma de plagio. Paz no es siempre leal con los poetas que él admite como hermanos literarios, pero sigue siendo fiel ante el arte practicado por todos los miembros de aquel grupo exclusivo. A diferencia de Bloom en *The Anxiety of Influence*, Paz no pasa por alto la poesía escrita por mujeres. Basta citar el libro de Paz sobre la vida y obra de Sor Juana, además de su

profunda admiración de la escritura de Alejandra Pizarnik, Elizabeth Bishop y otras grandes escritoras. Sin embargo, reconozco que la hermandad literaria dentro del contexto paciano es ante todo masculina. La imagen bloomiana de una rivalidad entre machos deseosos de asegurar la transmisión del código poético es innegablemente determinante para mi entendimiento de la hermandad literaria. Sólo puedo tratar de paso este tema en la presente tesis. Lo señalo como una temática valiosa para alguna futura investigación académica. Para Paz, la autoría individual está parcialmente construida a raíz de la conceptualización de la herencia literaria como "un bien compartido" (Paz citado en Santí, "Retrato" 288). Con la temática de los hermanos poéticos ahora en mente, no podemos sino indagar en el poema "Hermandad". Al estudiarlo, se matizan las relaciones entre escritores y entre obras. Asimismo, se esclarece la imagen de la literatura como una práctica colectiva.

4.3.1. "Hermandad"

Este poema se incluye en el último poemario de Paz, *Árbol adentro*.[120] Paz sitúa "Hermandad" como poema colofón de la primera sección del libro, "Gavilla". Este apartado es lo que Paz describe en un breve texto introductorio al libro como "[l]a primera rama" del poemario-árbol (*Obra poética* II 95). Desde luego, la gavilla se relaciona igualmente con el árbol y con el papel, como hace también la palabra 'hoja'. No obstante, otro significado de gavilla es 'grupo'. Hay gavillas de bandidos y golfos, por ejemplo. El poema "Hermandad" sirve de eje en *Árbol adentro*, puesto que es el texto de transición hacia la segunda parte del poemario. Esta segunda "rama", titulada "La mano abierta", incluye poemas que para Paz: "habla[n] con los otros

[120] Como he hecho con los demás poemas analizados en esta tesis, cito de las *Obras completas*, reconociendo que el poema que aparece allí difiere de otras versiones también publicadas. Véase "*Árbol adentro*, cima de una obra poética", donde Stanton demuestra cómo "Hermandad" cambió a través de las revisiones de Paz.

árboles, sus prójimos-lejanos" (95). Es decir, Paz articula en *Árbol adentro* una visión de sus textos en diálogo con otras obras. "Hermandad" proporciona claves interpretativas para el libro entero. Es más, representa un hito de la poética plural en toda la obra paciana:

> Soy hombre: duro poco
> y es enorme la noche.
> Pero miro hacia arriba:
> las estrellas escriben.
> Sin entender comprendo:
> también soy escritura
> y en este mismo instante
> alguien me deletrea. (112)

Como aquellos poemas de Paz inextricablemente relacionados con la poesía de Quevedo, "Hermandad" brota de otros versos escritos desde una cultura y una época lejanas a las del poeta mexicano. Debajo del título "Hermandad" se hallan las palabras "Homenaje a Claudio Ptolomeo". En sus notas al poema, Paz se refiere a la lectura de un epigrama escrito por aquel astrónomo de la Grecia antigua. Paz conoció ese poema en una versión traducida al francés (*Obras completas XII* 677). Stanton clarifica que Paz también leyó dos versiones inglesas del epigrama, las cuales le sirvieron a nuestro poeta como "puntos de partida" hacia una re-composición poética ("*Árbol adentro,* cima de una obra poética" 133-134). Aunque "Hermandad" se basa en distintas traducciones de un solo texto original, el poema de Paz es más bien una continuación o analogía del texto al que también rinde homenaje. Stanton apunta los detalles de la renovación que constituye el poema de Paz, ya que éste "retoma sólo dos elementos concretos del original: el contenido del primer verso y la contemplación de las

estrellas" (136). Agrego que Paz en realidad no interactuó con el verdadero "original" sino que con traducciones de ese texto. Entonces, "Hermandad" no representa ninguna traducción en el sentido más estricto de la palabra. En cambio, el poema traduce la experiencia de Paz como lector y creador de poemas. Stanton tiene toda la razón al especificar la hibridez de esta composición, "que es homenaje, traducción, re-creación, aproximación y una creación hondamente personal" (135).

Aún más, "Hermandad" es un poema dialogante. En primer lugar, Paz responde al llamado que le hace el poema de Ptolomeo (o por lo menos, variaciones del epigrama original). Deseoso de interactuar con la obra del astrónomo, Paz también observa el cielo nocturno. Así se establece una analogía entre la comunicación con el universo y la comunicación a través del arte. Tal como se ha visto en "Respuesta y reconciliación", en "Hermandad" el tiempo es restrictivo para el ser humano, ya que el hablante se describe en términos de su propia brevedad: "[yo] duro poco". Empero, "las estrellas escriben" y sin que el hablante comprenda la comunicación de los astros, él encuentra allí un alivio paradójico. El hombre que escribe es a su vez parte de la escritura universal. Tal comprensión es efectivamente una experiencia plena de la otredad, ya que el yo que se sabe hombre mortal también reconoce su propia unión con un todo inmenso. La hermandad en este poema reúne al yo poético no sólo con el universo sino con los demás seres humanos. El hablante poético se reconoce a sí mismo por la lectura y la escritura. Parece estar consciente de los lectores del poema ("alguien me deletrea"). Es más, las múltiples voces de la herencia literaria hacen eco con los sistemas astronómicos. El girar de los astros se asemeja a la circulación de las palabras en la tierra. En este sentido Paz comparte su poema con Ptolomeo, con los traductores y comentaristas de éste, con todos los lectores posibles y hasta con el universo. El compartir más básico del poema se lleva a cabo entre el texto escrito y los lectores

de Paz. Como Stanton escribe: “el que deletrea al poeta y establece la hermandad colectiva es el lector en el instante de la lectura, comunión activa entre receptor y experiencia poética” (136). Quiero matizar este comentario al indicar con el verbo ‘compartir’ que Paz no puede ser el creador a solas ni de éste ni de cualquier texto. La literatura considerada como un “bien compartido” (Paz citado en Santí, “Retrato” 288) es colectiva. Sin que se haga por todos, tal como hubiera querido Lautréamont, puede pertenecer a todo el mundo.

Es apropiado reparar en la tentación que han sentido varios lectores de “Hermandad” de interpretar este poema como un texto religioso. El verso “alguien me deletrea” se presta fácilmente a una lectura informada por el prisma de la fe. Según Rodrigo Pereyra, “Hermandad” representa el anhelo de Paz para “encontrar/dialogar con Dios” (70). El mismo crítico observa que el hablante de “Hermandad” es un hombre “creado, pronunciado” (70). Sin querer negar esta segunda aseveración, debo clarificar que no concuerdo con la idea de que el hablante sea “pronunciado” por Dios, sino más bien por su propia escritura, al lado de la de otros practicantes de la poesía. El poeta Octavio Paz es “pronunciado” en el sentido de ser identificado entre sus hermanos-coetáneos y realizado por el lenguaje con que él crea. Stanton da en el clavo sobre el debate en torno a la posible religiosidad de este poema: “Paz fue fiel a sus creencias y seguramente decepcionó a los que querían leer en ‘Hermandad’ el testimonio de una conversión religiosa. Si hay religión, ésta es la religión de la poesía, una actividad que es irreductible a cualquier sistema filosófico, religioso, moral o intelectual” (137). En el primer capítulo de la tesis, señalo mi total acuerdo con este punto de vista. La religión de Paz es la poesía misma: un gran tejido de influencias, homenajes, préstamos, re-construcciones, reflejos, réplicas, llamados y respuestas (letanía). En este sentido, todos los poemas de Paz rinden ciertos homenajes y cometen diferentes profanaciones al mismo tiempo.

4.4. Otras aplicaciones de la poética plural

Al analizar cuatro poemas que Paz escribió a solas con referencia a una poética plural, sólo se establece un pequeño terreno crítico en el presente capítulo. Espero haber demostrado aquí la utilidad de la poética colectiva para investigar ciertas corrientes recurrentes en toda la obra paciana. Esta perspectiva teórica es provechosa para desarrollar nuevos análisis de varios poemas que se han estudiado ya pormenorizadamente, como por ejemplo "Himno entre ruinas" y "Piedra de sol". Asimismo, otros muchos poemas en que Paz parece dialogar con creadores y con obras literarias y plásticas representan otro corpus en donde emprender un estudio basado en la poética plural. Pienso por ejemplo en Cervantes, a quien Paz invoca en distintos poemas de *Árbol adentro*, además de en la sección "Confluencias" del poemario *Vuelta*, donde Paz dedica la mayoría de los textos allí incluidos a escritores y a artistas.

4.5. Conclusión

Para concluir, la meta de este capítulo es también una meta central de todo el presente trabajo. Es decir, la aplicación de los principios de la poética plural a unos cuantos poemas que Paz escribió a solas revela la utilidad mucho más abarcadora de la misma teoría. Ésta no se limita a los poemas propiamente colectivos al que Paz contribuyó a lo largo de los años. Lejos de representar una excepción, se ve que los poemas de co-autoría son para Paz simplemente otras exploraciones de las mismas preocupaciones a las cuales él regresa una y otra vez en las obras que escribe individualmente, incluso los poemas analizados en este capítulo, además de otros tantos, como los que se indican en el párrafo previo. Al respecto, se ha subrayado la plurivocidad constitutiva del poema "Solo a dos voces", además de la idea del poeta que colabora con el lenguaje y con la literatura en general. En cuanto a los poemas de Paz que reflexionan acerca de la poesía de Quevedo, se nota que el poeta mexicano trata de dialogar con la literatura canónica

del pasado para así construir sus propias obras magistrales. Al hacerlo, también reclama una posición de poder e influencia en la poesía moderna. De hecho, Paz participa en un tipo de colaboración imaginaria con las obras de otros creadores cuando compone poemas por sí solo. Al hacerlo, desarrolla todavía más su imagen y experiencia de la otredad, esta poética de las más imprescindibles en la obra del mexicano. Además, hemos notado que a través de los poemas "Homenaje y profanaciones" y "Hermandad", Paz extiende las posibilidades de intercambio que él encuentra en la poesía hasta el nivel cósmico. Es decir, el poeta que dialoga a través del arte también colabora en un canto universal. Con estas observaciones se provee una respuesta parcial a las preguntas hechas en la introducción, las cuales han motivado todo el presente estudio. Vuelvo a contestar los mismos interrogantes más completamente a continuación en la conclusión final.

CONCLUSIÓN/CONTINUACIÓN. UNA POÉTICA ESPIRAL

En esta tesis he planteado una teoría de la poética colectiva o plural con el fin de aplicarla al estudio de las obras realizadas entre Octavio Paz y distintos artistas de la imagen plástica y del lenguaje poético. También he recorrido a esos principios durante el análisis de algunos poemas individuales para demostrar que las prácticas y éticas asociadas con la colaboración estética cimentan toda la obra del Nobel mexicano. Como indico al comienzo del presente trabajo, baso mi investigación de los proyectos compartidos y de la poética plural en el imprescindible vínculo entre aquellos trabajos y fundamentos, por un lado, y la otredad propiamente paciana, por otro. Ahora, repito las dos preguntas planteadas en la introducción, las cuales han puesto en marcha todo mi estudio: ¿cuál es la relación entre las obras colectivas y los ensayos y poemas que Paz escribe a solas? ¿Cuáles son las repercusiones de la experimentación con la práctica colectiva para todo el corpus de Paz?

Un breve sumario de los capítulos de esta tesis me permite formular ciertas respuestas. A partir de la introducción, trato de especificar claramente qué es la otredad para Octavio Paz y cómo ese concepto difiere de otros usos del mismo término en distintos contextos. En sus poemas y ensayos, Paz demuestra que la otredad se experimenta en un nivel individual por medio del lenguaje y del erotismo. Sin embargo, hacer arte *con* otros supone que Paz, en el rol de co-creador, somete la otredad a una nueva prueba. Las tentativas de abordar un tema predilecto desde ángulos nuevos es un reflejo de lo que Paz mismo admite ser la reaparición, a lo largo de su obra, de sus más profundas preocupaciones: "¿[n]o estamos condenados a escribir siempre el mismo poema? Una obra, si lo es de veras, no es sino la terca reiteración de dos o tres obsesiones" ("Preliminar" 17). En particular se puede hablar de la otredad, además de sus dos

vías de acceso según Paz, el lenguaje y el amor, como "tres obsesiones" de nuestro poeta. La otredad es el fenómeno que une las obras escritas a solas con las creadas en conjunto. Así que respondo a la primera pregunta de base con esta observación: los proyectos en equipo no se desvían radicalmente de los poemas escritos individualmente. Al contrario, representan la cohesión de los temas y las poéticas más determinantes de la obra completa de Paz.

En el primer capítulo, estructuro mi planteamiento de una teoría de la poética plural a partir de tres pilares de toda la obra paciana: el pasado precolombino mexica, las estéticas y filosofías asiáticas, y el legado del movimiento surrealista. Termino el mismo capítulo con una recopilación de ciertos conceptos con los cuales instaurar la poética colectiva: la poesía como pasión o religión, las conexiones entre la lectura y la escritura de diferentes tipos, la competencia y la influencia entre poetas y poemas, además del texto como un refugio. En el segundo capítulo, se indaga en varios métodos y éticas de la colaboración. El estudio de tres proyectos de co-creación entre Paz y distintos artistas plásticos me permite cultivar un vocabulario crítico para describir e interpretar el trabajo creativo realizado en conjunto, gracias en gran parte a las entrevistas que he podido realizar con los artistas visuales en cuestión.

Al analizar cuatro proyectos de co-autoría poética en el tercer capítulo, subrayo el alto grado de 'yotredad' que Paz sostiene en los poemas colectivos. Es decir, la voz y la personalidad asociadas con la autoría no hacen sino enfatizarse en aquellas obras. En las etapas más tempranas de mi investigación, pensaba que *Renga* y los demás poemas colectivos eran proyectos orientados hacia el cuestionamiento de las nociones occidentales y modernas sobre la identidad y la autoría, conforme con la perspectiva que Paz promueve en su prólogo a aquel poemario. Sin embargo, ahora me doy cuenta que Paz siempre explora *su propia* otredad, además de su propia identidad como autor. Él expresa, teoriza y ensaya la otredad en toda su escritura, y por eso lo

que hace en los poemas colectivos no difiere substancialmente de lo que hace en sus poemas individuales.

La diferencia determinante entre los proyectos en colaboración y los poemas escritos a solas es que Paz ejerce más control sobre el proceso de escribir y sobre la misma literatura que él produce por sí solo. Se saca a relucir este efecto en el cuarto capítulo, donde analizo distintos poemas que reflejan la enorme importancia que Paz le otorga al poeta como lector. Paz interactúa con las obras de otros creadores para realizar sus propios poemas, hasta tal punto que se podría hablar de una variación de la colaboración artística, aunque esta vez realizada a solas. Cuando escribe solitariamente, el poeta no debe observar ni comprometerse con ninguna práctica ni ética particular de conjunto. Su gran compañero en cualquier acto de escritura es desde luego el lenguaje. Los poemas abordados en el cuarto capítulo inventan diálogos imaginarios con otras voces, otras épocas y otras obras de distintos géneros y medios para así enfatizar, más extremadamente y en un grado más alto de logro artístico, la concepción del yo como una pluralidad. De ahí, contesto mi pregunta inicial sobre las repercusiones de las obras compartidas en relación con la obra paciana en general: las primeras son parte del entrenamiento total de Paz como un poeta de la otredad. Paz no experimenta la culminación de la otredad en compañía de las personas de carne y hueso con quienes crea algunas obras compartidas. Al contrario, el impulso por re-descubrir los orígenes perdidos, que se expresa muchas veces en el afán de la re-escritura, o de los demás o de sí mismo, logra su mayor expresión en los poemas a solas.

Los poemas de Paz relacionados con la obra de Quevedo son ejemplares de este fenómeno. Paz re-escribe o corrige a su antecedente, y al hacerlo se crea a sí mismo como un lector crítico y un poeta diestro. Sin embargo, no tiene la misma libertad con sus co-creadores contemporáneos, en el sentido de que Paz no puede corregir plenamente al otro, y mucho menos

al propio otro interno, mientras escribe literalmente *con* otros. Al respecto, los esfuerzos en vano por mantener control sobre toda la obra que es *Renga* ilustran la paradoja más básica de la creación colectiva para Paz. La identidad múltiple tan promovida en la obra paciana es esencialmente unida. Es decir, la voz poética por sí sola transmite un efecto hábilmente controlado de multiplicidad sinfónica. La expresión plural que está en la base del "solo" paciano es la razón por la cual Paz en muchos casos no canta convincentemente con otras personas. El hecho de que las obras colectivas han recibido relativamente poca atención crítica se explica en parte por la misma lógica. Éstas no son obras tan logradas como la mayoría de los poemas a solas de Paz. La poética de la otredad, tan central y esencial para toda la obra del mexicano, está explorada y articulada más profundamente y con resultados más cautivadores en los escritos a solas.

No obstante, las obras colectivas constituyen una parte imprescindible del corpus paciano. Gracias a ellas, es posible enfocarse en la colaboración que es, como espero haber demostrado, una dinámica de base con la cual Paz vuelve a considerar la otredad. De hecho, "Festín lunar", "Poema de la la amistad" y *Airborn/Hijos del aire* superan a *Renga* y demuestran que es posible producir textos en equipo que son intrigantes y dignos de recibir más atención. Vemos que el yo paciano también enfrenta la otredad en el plano cósmico, así aumentando el alcance potencial de una poética colectiva. Finalmente, ésta conlleva implicaciones y usos mucho más amplios de lo que se ha podido proponer en estas páginas. Para relacionar los puntos que he tratado con posibles líneas de investigación futura, articulo otra versión de mis preguntas iniciales ahora en un contexto más general: ¿cuáles son las implicaciones de la poética plural fuera de los confines de la presente tesis? Aprovecho las páginas restantes de la misma para indicar algunas facetas propicias para el despliegue del análisis que he emprendido aquí. Es

apropiado mencionar los temas siguientes, aunque superficial o incompletamente, para dar una idea de cómo ciertas prácticas literarias más variadas también estriban en un espíritu de pluralidad e intercambio.

Una vida literaria

Sin lugar a dudas, la conceptualización colectiva de la poesía influye en mi interpretación de otros proyectos literarios en que Paz colaboró a lo largo de su vida. Me refiero a la actividad de Paz como director de revistas, traductor de poemas y co-editor de antologías poéticas. Como he notado en la introducción, las revistas literario-culturales que Paz dirigió desde una edad muy temprana son un enfoque de la crítica reciente (Malva Flores 2011; King 2007 y 2011; Perales 2006; Sheridan, "OP Editor" 2006). Obviamente, el trabajo de Paz y sus colegas en *Barandal* (1931-1932), *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934), *Taller* (1938-1941), *El Hijo Pródigo* (1943-1946), *Plural* (1971-1976) y *Vuelta* (1976-1998) podría estudiarse bajo el foco de la colectividad no sólo creativa sino también crítica. Es más, sería viable examinar las tensiones que se hacen sentir, por ejemplo, a través de las acusaciones hechas a los círculos literarios encabezados por Paz como una "mafia" (para usar el término controvertido que José Agustín popularizó desde su libro *Tragicomedia mexicana*) en relación con lo que se podría considerar como cierto desbordamiento de la hermandad literaria.[121] Al mismo tiempo que señalo estas posibilidades de indagación, es evidente que investigar la labor de Paz y los demás miembros de los consejos editoriales de aquellas revistas representa una tarea exhaustiva que se tendría que llevar a cabo en un proyecto separado.

[121] Véase también la referencia irónica de Gabriel Zaid a dicha "mafia" en *Cómo leer en bicicleta* (34).

En cuanto a las antologías poéticas dirigidas en equipo por Paz y otros poetas, *Laurel* (con Xavier Villaurrutia) y *Poesía en movimiento* (con Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis) constituyen obras que merecen más atención desde una perspectiva crítica basada en las prácticas y éticas colectivas. Sería válido hablar de los intercambios entre los co-editores, además de los puntos de contacto y separación entre las obras poéticas de aquellos y las de los poetas seleccionados para aparecer en dichos volúmenes. Estas líneas de investigación, imposibles de abordar en estas páginas, se descubren como posibles trabajos académicos en el futuro.

La traducción literaria constituye una tercera área digna de ser estudiada concurrentemente con el desarrollo de una teoría y metodología basadas en la creación compartida. Los textos líricos que Paz tradujo al español llegaron a ocupar un total de setecientas quince páginas, recopiladas bajo el título *Versiones y diversiones*. A lo largo de su vida, Paz se dedicó a traducir poesía de idioma alemán, catalán, chino, francés, griego, húngaro, inglés, italiano, japonés, polaco, portugués, serbocroata, sueco y sánscrito, entre otras lenguas. Cuando trabajaba con textos originales escritos en idiomas que él no dominaba, solía trabajar con un co-traductor, como fue el caso por ejemplo en la traducción de *Sendas de Oku* de Bashô, que Paz preparó en colaboración con Eikichi Hayashiya.[122] Otras veces, como es el caso de varios poemas escritos en chino y sánscrito, Paz tomaba como su texto de base una traducción ya existente al inglés. Con este acercamiento, Paz siguió con la tradición en que logrados poetas como Charles Baudelaire y Ezra Pound habían practicado la traducción literaria como una forma de re-invención. En resumidas cuentas, en esta vertiente de la traducción poética, traducir es un

[122][122] Véase Hayashiya, "Recuerdos de OP y sus *Sendas de Oku*".

acto que se asemeja más al homenaje y a la interpretación libre. El poeta-traductor asimila y transforma el texto de otro para volver a producir textos nuevos que son también originales a su manera.

De acuerdo con lo referido en la introducción a esta tesis, Fabienne Bradu hace un análisis completo en *Los puentes de la traducción* de todos los poemas franceses que Paz tradujo al español. Sin hablar del cumplido examen que Bradu hace de los poemas en traducción uno por uno, me limito a mencionar tres aspectos de *Los puentes de la traducción* que son especialmente relevantes para mi enfoque en la colaboración creativa. Primero, este libro valora una perspectiva sobre la traducción como una entre varias formas de la creatividad literaria basada en los actos de intercambio, influencia, corrección o re-escritura. En segundo lugar, Bradu considera que las traducciones de Paz son obras de creación en sí mismas, así enfatizando la honda conexión entre ellas y el resto de la obra del mexicano. Bradu escribe al respecto que:

> las traducciones de Paz no deberían considerarse una parte marginal de su obra, sino otra faceta de ella, donde se actualiza su concepción central del lenguaje y de la creación poética en una *praxis* peculiar. Por lo demás, cabe señalar que otra de las voluntades últimas de Octavio Paz consistió en pedir a sus editores de Círculo de Lectores que incluyeran sus traducciones en el segundo volumen de su obra poética, que habrá de cerrar sus *Obras completas*. (cursiva original 12)

El tercer elemento que no puedo pasar por alto es la atención prestada al matrimonio Paz como un colectivo íntimo donde hay creatividad, diálogo, inspiración y traducciones mutuas. De acuerdo con las razones que explico en mi segundo capítulo, éstos son temas difíciles de tratar críticamente. En varios textos previamente aludidos en esta tesis, hay una falta de distancia entre la pareja de creadores y los comentaristas de la obra compartida de aquella. Bradu, que era

colaboradora en la revista *Vuelta* además de una amiga de los Paz, parte de su relación personal con ellos para luego dedicar un capítulo de su libro al análisis rigoroso de los textos franceses que Octavio Paz tradujo al español de "Yesé Amory", el heterónimo (o anagrama parcial) de Marie José Paz (211-230). Al hacerlo dentro de un trabajo más extenso en que se recogen todas las traducciones del poeta mexicano de la poesía francesa, Bradu reconoce a Marie José Paz en su condición de artista no sólo visual sino también de la palabra. Junto a esos textos de creación literaria, Bradu enfatiza la labor de Marie José Paz como traductora, ya que el capítulo sobre "Yesé Amory" abre y cierra con referencias a las traducciones de Marie José Paz al francés de ciertos poemas de *Ladera este* y todos los textos de *Figuras y figuraciones*. Cabe añadir que el intimismo creativo-amoroso del matrimonio Paz es sin duda otra fuente rica donde se podría encontrar más material para estudiar a través del prisma de las prácticas y éticas asociadas con el arte compartido en algún estudio por venir.

En relación con los resultados de mi investigación actual, se entiende que la traducción literaria representa otra manera en que Paz canaliza la expresión (re)creativa e interpretativa bajo un signo de colaboración estética. El poeta efectivamente colabora con el mismo texto que traduce y el producto de tal cooperación es un poema nuevo donde se escuchan por lo menos dos voces: la del hablante poético, aunque trasladado al español, y la de Paz.[123] Y ciertamente, Paz explica en su nota preliminar a *Versiones y diversiones* que él se considera el autor de los textos poéticos que aparecen allí: "no he incluido los textos poéticos originales: a partir de poemas en

[123] Para Bradu, "[e]sto no es exactamente una traición ni una 'pacianización' de las versiones, sino el ejercicio de una misma pasión a varias voces. […] el signo de una humildad frente a la poesía y el sello de una virtuosidad poética, tan propia como inconfundible" (232).

otras lenguas quise hacer poemas en la mía" (*Versiones* 318).[124] Si es que los poemas traducidos le pertenecen a Paz, esto sería comparable a la manera en que las transformaciones que Paz hace de ciertos poemas de Quevedo ponen en tela de juicio las nociones acerca de la propiedad intelectual y la originalidad de cualquier autor.

A la par con estas explicaciones de la traducción como creación literaria, quiero defender la traducción como otro método del aprendizaje poético al que me he referido a lo largo de la presente tesis. Es decir, la traducción puede ser una actividad creativa que también le ayuda al practicante de la misma a desarrollarse como poeta en su propia lengua. Paz afirma en otro texto que: "[e]l buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta […] o un poeta que, además, es un buen traductor" (*Traducción* 14). En este sentido la traducción es una versión extrema de la lectura cuidadosa, interesada y subjetiva que hacen los poetas por lo general. Paz explica que sus traducciones poéticas son las consecuencias o "de la pasión [o] de la casualidad" (*Versiones* 317), así conectando nuevamente con las corrientes del placer y del azar, dos impulsos que recorren toda su obra. En cuanto a la pasión, los poemas más llamativos para Paz le sirven como modelos. Traducir el poema de otra persona significa escucharlo desde muy cerca, como si la obra fuera un caracol marino donde se podría escuchar el sonido de las olas.[125] Traducir un poema es así experimentarlo por los sentidos y por la imaginación. Al mismo tiempo, traducir un poema es estudiarlo a fondo para así vislumbrar algo del proceso que ha llevado a la existencia en la página de un poema particular. Se puede idear como la convergencia de las intuiciones que Alonso les atribuye al poeta, al lector y al crítico.

---

[124] Esta nota preliminar también hace eco con el ensayo donde Paz articula más claramente su teoría de la traducción. Véase *Traducción: literatura y literalidad*.

[125] Empleo esta imagen muy intencionalmente, ya que es la figura de base para mi conclusión en espiral, como se va a pormenorizar a continuación.

José Emilio Pacheco, otro gran lector, poeta y traductor mexicano, escribe que la traducción poética: "[e]s la manera más atenta de leer un poema y la mejor forma de ejercitarse en la versificación sin la disciplina mecanizadora de intentar escribir algo nuevo todos los días" ("Paz y los otros" 7). Es más, la traducción puede ser una manera de (re)nacer y establecer una identidad como poeta, tanto a partir y en contra del texto original o progenitor (Bloom). Eliot Weinberger, el traductor al inglés más célebre de los poemas de Paz, también comparte la perspectiva sobre la traducción como un ejercicio que les permite a los practicantes aprender acerca del género poético. Escribe a este respecto que: "[t]o translate is to learn how poetry is written. Nothing else is so successful a teacher, for it carries no baggage of self-expression" ("3 Notes on Poetry" 61). Con esta descripción, Weinberger subraya un principio doble de la poética plural, ya que en ella es imprescindible que haya una combinación de intimidad y distancia entre creadores.[126] Esta combinación también se refleja entre las obras y hasta entre distintas versiones de una misma obra. En otro texto citado a continuación, Weinberger sostiene que los poemas contienen materia viva que se transmite de una iteración literaria a la siguiente. En otras palabras, las "versiones" de cualquier poema pueden parecerse entre sí según grados bastante diferentes. Aquellas versiones son familiares, pero distintas. Al elucidar la noción de la herencia literaria entre generaciones en la siguiente cita, Weinberger también refuerza la idea de los poetas (o poemas) como hermanos:

> This living matter functions somewhat like DNA, spinning out individual translations which are relatives, not clones, of the original. The relationship between original and

[126] Me refiero a lo expuesto en el segundo capítulo en relación con los comentarios de Vicente Rojo sobre la creación compartida. También retomo el mismo tema y lo desarrollo en el tercer capítulo con referencia particular a *Airborn/Hijos del aire*.

> translation is parent-child. And there are, inescapably, some translations that are overly attached to their originals, and others that are constantly rebelling. (*Nineteen Ways of Looking at Wang Wei* 9)[127]

Práctica y poética en espiral

Entre todas las traducciones poéticas hechas por Paz, la más comentada y estudiada es el "Soneto en *ix*" de Stéphane Mallarmé. En el ensayo que acompaña el poema traducido, Paz desarrolla una interpretación detallada del poema de Mallarmé y justifica la traducción libre que él hace.[128] Señala que una palabra rebuscada usada por Mallarmé, *ptyx*, es generalmente entendida como una conca o un caracol. Paz nota la forma espiral y la capacidad sonora de los caracoles marinos, dentro de los cuales se oye simultáneamente la nada y el eco del océano (36; 41). Símbolo simultáneo del vacío y de la plenitud de la vida, ese *ptyx* de Mallarmé llega a representar todo el poema para Paz, tanto en la estructura como en la carga metafórica.[129] Cuando Paz traduce el verso de Mallarmé, "[a]boli bibelot d'inanité sonore" a "[e]spiral espirada de inanidad sonora", ejemplifica su propia teoría de que la exégesis del poema original es inseparable de la traducción. La espiral que Paz percibe y luego inserta en el poema de Mallarmé representa un cambio fundamental, no sólo en la versión traducida, sino también en el poema original. La espiral que Paz interpreta en el poema francés es lo que él mismo vuelve a espirar, así transformando el poema de Mallarmé, pero tanto más su propia obra poética.[130] En otras

---

[127] Es notable que el ADN, además del movimiento que Weinberger describe ("spinning out"), también tienen forma de espiral.

[128] En *Traducción: literatura y literalidad*, Paz incluye su versión del soneto de Mallarmé además del ensayo donde él comenta y completa el poema. Mis referencias de página remiten a esa edición de los mismos textos.

[129] Los comentarios de Paz sobre el caracol como imagen y símbolo son muy llamativos (41-47; 49). Allí hay mucho más para abordar en un estudio futuro.

[130] Los términos que Paz usa y con que hemos analizado sus poemas sobre Quevedo en el último capítulo, "aspiración" y "espiración", también aparecen en el ensayo sobre el soneto de Mallarmé (*Traducción* 49).

palabras, la imagen de la espiral se vuelve constituyente para ambos poemas, gracias sobre todo a la intervención de Paz: la "espiral espirada" es su visión de los versos de Mallarmé, además de su propio poema. Existe un movimiento helicoidal en dos direcciones: la inspiración que Paz encuentra en el *ptyx* sube en espiral, mientras que el poema traducido llega a representar un reflejo que por su parte, baja en espiral. Y movimiento es el término adecuado en dos sentidos: ora por su uso en la música, ora por los gráficos que Paz incluye en su comentario del poema, especialmente el que está compuesto por dos espirales verticales a la inversa y la representación con flechas sobre la estructura descendente/ascendente del poema de Mallarmé (*Traducción* 39; 44).

Analógicamente a lo que Paz hace con la poesía de Quevedo en "Homenaje y profanaciones", el poeta mexicano se apropia del texto de Mallarmé y lo transforma en algo paradójicamente más suyo. La decisión de Paz de dedicar su versión del "Soneto en *ix*" a Tomás Segovia, otro poeta-traductor de renombre, es otra muestra de que el nuevo poema se considera como una creación propia. De acuerdo con un comentario de José Bianco a ese respecto, la "espiral espirada" desestabiliza tanto la lectura del soneto original de Mallarmé como de la modificación que Paz elabora a partir de ese texto. Sin embargo, es difícil no dejarse llevar por el encanto de la versión paciana del soneto. Como dice Bianco: "[a]hora […] prefiero *espiral espirada*. La aliteración me parece más leve, más aérea. Se me ocurre que Mallarmé la hubiese preferido también" (cursiva original, citado en Bradu 7). La sombra de la traducción paciana tiene una presencia, aunque sea anacrónica, en el soneto de Mallarmé. Aparte de articular una de las bases más fascinantes de la teoría de Bloom, *apophrades* (*Anxiety* 15-16), el comentario de Bianco pone de relieve el carácter espiral de todas las actividades literarias de Paz. Como lector,

poeta, ensayista, crítico, editor y traductor de la literatura, Paz indaga en cómo están hechos los poemas; qué y cómo dicen ciertos versos. Todo gira en torno a la poesía.

Bajo el lema de una poética ahora espiral, se puede reanudar los principios de la creatividad en conjunto, ya que en la imagen del caracol se encuentran una forma, un movimiento y unas asociaciones de base que permiten esclarecer el vínculo imprescindible entre la plurivocidad y la otredad, siendo ésta la poética más constitutiva de toda la obra paciana. Volviendo a los orígenes tan añorados por Paz en su búsqueda de la otredad, encontramos nuevamente una conceptualización precolombina no sólo de la poesía, sino también del ser y de todo el universo. En *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, Miguel León-Portilla explaya que el dios Quetzalcóatl está asociado con los caracoles marinos, la serpiente emplumada, los planetas, el mar y la poesía ("la flor y el canto") (116; 297). Quetzalcóatl también representa "[u]n numen celeste" (388) o sea, una inspiración para el pensamiento y la poesía que tiene su reflejo en los astros. Se cuenta en la mitología de los mexicas antiguos que Quetzalcóatl es el "inventor y creador de hombres" (175), ya que él instaura la vida humana al soplar en una concha (183). Este evento explica otra identificación que se ha establecido entre Quetzalcóatl y el viento (97). Respirar en el caracol representa llamar, espirar aire en forma de poema, soplar una espiral y así ser un viento vivo. Lo que Quetzalcóatl trae a la existencia con su canto es nada menos que la raza humana.

El caracol de Quetzalcóatl es una imagen que acomoda los rasgos más esenciales de la poética plural en la obra de Paz. En primer lugar, el acto creativo sucede a través del contacto con un bien compartido. El caracol representa una herramienta para la creatividad a la que distintas personas tienen acceso. Se supone que cada persona que sopla en el caracol lo hará de su propia manera con resultados diferentes. Cada acto poético de aspiración/espiración es plural

de la misma manera que los llamados y respuestas de la vocación artística estudiados en los capítulos dos y tres de este trabajo. En otras palabras, escuchar el océano en el caracol se compara con la experiencia de escuchar los ecos de otras voces (internas y externas) y querer proporcionar alguna respuesta a las mismas. En segundo lugar, hacer poesía es también hacerse como un yo en interacción con el mundo, con distintas facetas de sí mismo y con otros seres. En el caso de Quetzalcóatl, la respiración poética es divina. Este atributo milagroso constituye la tercera conexión con la poética de Paz, ya que la creación del dios azteca corresponde llenamente con la comprensión y la práctica de la poesía como una religión. Efectivamente, la poética espiral es vital puesto que combina el milagro (la creación de los humanos) con la experiencia diaria y universal (la respiración), justo como la otredad paciana (*Arco* 226). Gracias a la poesía, el yo paciano se reúne con su propio ser, con el instante y con el universo, tal como se demuestra en la próxima cita:

> Recitar versos es un ejercicio respiratorio, pero es un ejercicio que no termina en sí mismo. Respirar bien, plena, profundamente, no es sólo una práctica de higiene ni un deporte, sino una manera de unirnos al mundo y participar en el ritmo universal. Recitar versos es como danzar con el movimiento general de nuestro cuerpo y de la naturaleza. El principio de analogía o correspondencia desempeña aquí una función decisiva. Recitar fue—y sigue siendo—un rito. Aspiramos y respiramos el mundo, con el mundo, en un acto que es ejercicio respiratorio, ritmo, imagen y sentido en unidad inseparable. Respirar es un acto poético porque es un acto de comunión. (*Arco* 296)

"Si el poema es habitable y vivo"[131]

En el capítulo tercero y el cuarto, hago mención de ciertos poemas que describen casas, además de la construcción y destrucción de los poemas como si éstos fueran casas. Se puede idear el poema como un espacio "habitable" a la manera de una casa o un caracol.[132] En la mitología azteca, para que el caracol esté fecundo, hay que soplar en él. Como se ha precisado en el cuarto capítulo, el poeta debe infundir la poesía con vida nueva, así dándole aire al género para crear algo novedoso. No es exagerado imaginar el "Soneto en *ix*" como un caracol textual en donde el poeta-traductor se implanta para así conocerlo y experimentarlo. El poema da cierto cobijo; es, como Zaid dice, "una claridad habitable" (*La poesía* 52). En este sentido los poetas que habitan la literatura también respiran un aire común. Se asemejan a los cangrejos ermitaños, que ocupan y luego abandonan distintas conchas mientras crecen. Aquí se halla otra vía posible dentro del contexto hermético en que Carlos H. Magis basa su estudio de la obra paciana (*La poesía hermética de OP*). Por más "enigmátic[os]" o "críptic[os]" que sean ciertos poemas, también son estructuras en que distintos lectores, ya moradores del lenguaje, tienen la posibilidad de aposentarse (Magis 1; 5). Como los caracoles, hasta los poemas más sellados tienen alguna apertura para que los lectores también entren en ellos y encuentren refugio allí. Los seres humanos traen consigo mismo el lenguaje porque éste es, como Paz escribe, lo que "vuelve el mundo habitable" (*Traducción* 13). Jacques Derrida da un paso más cuando indica que la lengua y los muertos son todo lo que el individuo lleva mientras se transita por la vida. De esta manera, el lenguaje mismo representa la hospitalidad (Derrida, *Of Hospitality* 87; 135). Si hay una casa

[131] El título de este apartado es una frase de Zaid, que también cito en los capítulos uno y cuatro (*Leer poesía* 35).
[132] Paz menciona la asociación del caracol con la casa y con la habitación en *Traducción: literatura y literalidad* (42).

de la poesía, ésta se encuentra en un estado de renovación perpetua, debido a las actividades y desplazamientos de sus habitantes cambiantes. Es un espacio de procesos en curso o tal vez locus del cambio donde sería posible hospedarse.

Como Paz señala en *Traducción: literatura y literalidad*, el caracol es un pliegue que constituye un símbolo doble: tanto "reflexivo [como] erótico" (42). Con esta aseveración, Paz equipara la espiral con un espacio de amparo y fertilidad para la creación, semejante a lo que él hace con diferentes imágenes de "Centro móvil" citadas en el tercer capítulo, entre otras la vagina, las cuevas y las grutas (*Renga* 240). La espiral también es un círculo alterado, que en vez de volver a su punto de origen, traza la continuación de su propia línea hasta el infinito. Es la vía láctea y otras manifestaciones de la proporción áurea.[133] La espiral representa el contacto con los orígenes, donde un creador y su creación forman parte del mismo canto, puesto que los aspectos duales de la vida no son sino muestras de una totalidad más abarcadora. En palabras de León-Portilla: "un solo principio, una sola realidad, por poseer simultáneamente dos aspectos: el masculino y el femenino, es concebido como el núcleo generativo y el sostén universal de la vida y de todo lo que existe" (*La filosofía náhuatl* 92). La espiral espirada es un verso, una imagen de la poesía y de la poética, una traducción en el mismo sentido que la *misreading* o la manera apasionadamente parcial en que el poeta lee y se lee. Y el oído, destinatario y recipiente del poema, es otra espiral. Entre las muchas definiciones que Paz provee del poema, contamos con ésta: "oreja que escucha a una boca que dice" (*Arco* 46). El lector emprende su propio camino espiral cuando se acerca al poema para escuchar, experimentar, habitar o interpretarlo.

[133] Es de acordar que el término 'justo medio' representa, por un lado, una medida reproducida en la naturaleza que se considera perfectamente harmoniosa o aun divina. Por otro lado, remite a una ética filosófica que Aristóteles promueve desde la antigüedad griega.

Colofón y apertura

Como el aire, la sangre, las palabras y los planetas, la poesía para Paz es circulatoria. De hecho, "Poema circulatorio (para la desorientación general)", es un texto ejemplar de ese fenómeno. Aquellos versos se escribieron para una exhibición surrealista y fueron "pintado[s] en el muro de una galería espiral", como Paz apunta en sus notas al poemario *Vuelta* (*Obras completas* XII.668). En un artículo sobre "Poema circulatorio", Bruce Swansey muestra que la forma acaracolada que los versos toman en la página constituye la clave interpretativa para una lectura surrealista (555-556). Swansey basa su interpretación parcialmente en los elementos gráficos del poema tales como la tipografía, el tamaño de las letras y los versos desigualmente sangrados (556); factores que también subrayamos en el análisis de "Solo a dos voces" en el cuarto capítulo de esta tesis.

Un aspecto de "Poema circulatorio" al que Swansey no se dirige es la dedicatoria del poema a Julián Ríos. Los distintos ejemplos de influencia, eco y diálogo entre la obra del gallego y la de Paz representan otro terreno dentro del cual aplicar y avanzar la investigación relacionada con la poética plural. Se podría estructurar todo un estudio alrededor de la premisa de que Ríos hace, con la obra paciana, lo que Paz hizo con la obra de tantos otros autores. Un documento útil para la continuación de esta misma línea de investigación es el cuestionario que le hice a Ríos sobre sus intercambios con la persona y la obra de Octavio Paz, el cual incluyo como apéndice a esta tesis. Clave en el acercamiento de Ríos es la aceptación del reto que Paz le propone a todo lector. Las obras centrales para estudiar en relación con la poética plural desarrollada esta vez por otro lector-escritor frente a la obra paciana son el ya referido *Solo a dos voces*, un libro de diálogo entre Paz y Ríos donde también las artes visuales intercambian con el lenguaje gracias a un cuidadoso diseño gráfico; *Teatro de signos/Transparencias*, un *collage* textual que consiste

de distintos pasajes de Paz seleccionados y puestos en escena por Ríos, quien es el autor tradicional solamente de una breve e enigmática introducción al libro; dos capítulos del libro *Álbum de Babel*, "Un coup de Dadd" y "'El mono gramático' de Octavio Paz", donde Ríos practica una mezcla de crítica y creación literaria directamente en relación con la obra del mexicano; y finalmente *Puente de Alma*, la novela más reciente de Ríos que incluye referencias al "Poema circulatorio" dignas de ser pormenorizadamente analizadas. La red de relaciones entre las obras de estos dos escritores contiene materia fértil con la cual teorizar etapas nuevas de lo que se ha establecido en el presente trabajo sobre la poética plural. Aparte de representar una nueva contribución al estudio de la obra de Ríos,[134] el tema de la presencia de Paz en los escritos de Ríos podría considerarse como una evolución de los principios de base tratados aquí. La poética espiral sería una poética a su vez plural y amplia donde cupieran ciertas paradojas, por ejemplo, la representación simultánea de la continuidad y del cambio.

Agrego que la forma espiral de "Poema circulatorio" también crea un efecto de vértigo y caos, siendo éste el resultado de la "desorientación general" que Paz propone establecer con el poema. Tal consecuencia refuerza la analogía paciana entre el lenguaje y el universo. En este caso se subraya que el movimiento de los "signos en rotación" puede ser abrumador. La galería en forma espiral acaso les produce un sentido de desasosiego en las personas que caminan por ella, de manera semejante a lo que el lector puede sentir, por ejemplo, ante un texto hermético. En otras palabras, la música de las esferas no es siempre armoniosa: la analogía cesa de reproducirse en algún momento o los signos giran desordenadamente. Como Paz apunta en *Los*

[134] Véase Pagès (ed.), *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles* y Schmidt, "Marcas, marcos y memoria en 'Las huellas de Robinson' de Julián Ríos". Me parece posible conectar la imagen del marco con el caracol como dos aparatos que trazan límites y proveen amparo.

hijos del limo, la analogía no sólo fomenta reconciliaciones, sino también conlleva su propia contradicción: "hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia *dentro* de la analogía" (cursiva original 84).

Más allá del lenguaje poético, la muerte humana representa una ausencia de voz (espiración/expiración). Y al mismo tiempo, para expresar los misterios de la vida (la divinidad, el amor, la otredad y la muerte) tenemos las palabras y la voz, todas conectadas con otras voces que representan más potencial artístico para el yo poético que las escucha: "el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras" (*Arco* 147). Con esta descripción, Paz vuelve a enfatizar que el poeta siempre colabora con el lenguaje mismo. Como lector y como poeta, Paz escucha y responde tanto por participar en proyectos colectivos como por imaginarse en conversación con otras voces desde las páginas en que se lee y se escribe. En ambos casos, el hablante lírico paciano también ensaya intercambios internos entre distintas manifestaciones de su voz, la cual es a la vez única y plural, tal como la "otra voz" que se articula a través de las artes. Al leer, escuchar, interpretar y replicar, Octavio Paz se realiza como un interlocutor auto-designado del lenguaje poético. La colaboración imprescindible entre el poeta y las palabras contribuye a la reverberación "más allá de la muerte" tanto de la obra de otras personas como del corpus literario del propio Paz.

OBRAS CITADAS

Aguilar Mora, Jorge. *La divina pareja: historia y mito. Valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz.* México DF: Era, 1978. Impreso.

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982.* Tomo 2 de 3. México DF: Planeta, 1992. Impreso.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía.* 3ª ed. Madrid: Gredos, 1965. Impreso.

Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1971. Impreso.

Areta Marigó, Gema. "Sólo a dos voces: poesía y ensayo en Octavio Paz." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28.1 (1999): 445-453. Web.

Arnheim, Rudolf. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts.* 2ª ed. Berkeley/Los Ángeles: California UP, 1988. Impreso.

---. "Words Playing with Shapes." *Visual Construction / Square + Movement / Topology: Homage to the Cube* de Toshihiro Katayama. Tokyo: Kajima Institute, 1981. 114-115. Impreso.

Ashton, Dore. "A los cuatro vientos." Trad. Federico Campbell. *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 423-450. Impreso.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1962. Impreso.

Bakhtin, M.M. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trads. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: Texas UP, 1981. 259-422. Impreso.

Bashô, Matsuo. *Sendas de Oku*. Trads. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. 1957. Barcelona: Seix Barral, 1970. Impreso.

Bergez, Daniel. *Littérature et peinture*. París: Armand Colin, 2006. Impreso.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. París: Gallimard, 1959. Impreso.

Blandin, Noël, ed. *Octavio Paz ou la raison poétique. Entretiens.* París: *Détours d'écriture*, 1991. Número de revista fuera de série. Impreso.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford UP, 1973. Impreso.

---. "El ingenio de Octavio Paz." Trad. Margarita Valencia. *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica.* Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 31-44. Impreso.

---. *A Map of Misreading*. Nueva York: Oxford UP, 1975. Impreso.

Bloom, Harold, ed. *Octavio Paz*. Filadelfia: Chelsea House, 2002. Impreso.

Bonnefoy, Yves. "Octavio y Marie José." Trad. Eduardo Moga. *Cuadernos hispanoamericanos* 649-650 (julio-agosto 2004): 207-211. Impreso.

Bosquet, Alain. "Octavio Paz o el surrealismo telúrico." Trad. Leonel de la Cuesta. *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica.* Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 272-277. Impreso.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París: Les presses du réel, 2001. Impreso.

Brading, David A. *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. Trad. Antonio Saborit. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

Bradu, Fabienne. *Los puentes de la traducción: Octavio Paz y la poesía francesa*. México DF/Xalapa: UNAM/U Veracruzana, 2004. Impreso.

Buber, Martin. *I and Thou*. Trad. Walter Kaufmann. Nueva York: Scribner, 1970. Impreso.

Callan, Richard J. *The Philosophy of Yoga in Octavio Paz's Poem* Blanco. Lewiston, NY: E. Mellen, 2005. Impreso.

Camacho de Schmidt, Aurora. "*Pas de deux*: la mutua lectura de Octavio Paz y Robert Motherwell." *Mexican Studies/Estudios mexicanos* 26.1 (invierno 2010): 95-110. Web.

Carbo, Nicholas Andrew. "The Poets of *Renga*: Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, and Charles Tomlinson." Tesis doctoral. New York U, 1976. Web.

Carillo, Lourdes. "Monodiálogo." *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Ed. Gabriel Zaid. México DF: Siglo XXI, 1980. 188. Impreso.

Casado, Miguel. "Elogio del junto." *Alas de papel* de Vicente Rojo. México DF: Era/El Colegio Nacional, 2005. 151-161. Impreso.

Castañón, Adolfo. "El poeta como revisor. Notas para la relectura de *Pasado en claro*." *Octavio Paz: entre poética y política*. Ed. Anthony Stanton. México DF: El Colegio de México, 2009. 69-101. Impreso.

Chiles, Frances. "The *Buildungsreise* of Octavio Paz." *World Literature Today* 56.4 (1982): 626-631. Web.

---. *Octavio Paz: The Mythic Dimension*. Nueva York: Peter Lang, 1987. Impreso.

Clark, Timothy. "'Babel, babble and beginning place': *Renga*, an Experiment in Multi Lingual Poetry." *English Studies in Africa* 41.1 (1998): 77-88. Web.

---. "*Renga*: Multi-Lingual Poetry and Questions of Place." *SubStance* 21.2 (1992): 32-45. Web.

---. *The Theory of Inspiration: Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*. Manchester/Nueva York: Manchester UP, 1997. Impreso.

Coromines, Joan (ed.). *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*. 1ª ed. Madrid: Gredos, 1954. Impreso.

Davids, T. W. R., ed. y trad. *The Questions of King Milinda*. Nueva York: Dover, 1963. Impreso.

de Man, Paul. "Review of Harold Bloom's *Anxiety of Influence." Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* de Paul de Man. Minneapolis: Minnesota UP, 1971. 267-276. Impreso.

Deltoro, Antonio. "Vivacidad y caída en los últimos poemas de Octavio Paz." *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 413-418. Impreso.

Derrida, Jacques. *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*. Trad. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford UP, 2000. Impreso.

Duchamp, Marcel. *La Boîte verte*. París: Rrose Sélavy, 1934. Impreso.

---. *Étant donnés*. 1946-1966. Técnica mixta sobre vidrio. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

---. *Le Grand Verre.* 1915-1923. Técnica mixta sobre vidrio. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Dumitrescu, Domnita. "Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz." *Hispania* 78.2 (1995): 240-251. Web.

Edwards, Michael. "Collaborations." *Charles Tomlinson: Man and Artist*. Ed. Kathleen O'Gorman. Columbia: Missouri UP, 1988. 110-124. Impreso.

---. "*Renga*: ¿un nuevo género literario?" Trad. Ulalume González de León. *Plural* II.12 (1973): 36-37. Impreso.

Eskin, Michael. "Bakhtin on Poetry." *Poetics Today* 21.2 (2000): 379-391. Web.

Fein, John M. *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems (1957-1976).* Lexington: Kentucky UP, 1986. Impreso.

Flores, Ángel, ed. *Aproximaciones a Octavio Paz.* México DF: Joaquín Mortiz, 1974. Impreso.

Flores, Malva. *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

Fornet, Jorge. "Paz: poética verbal, poética visual." *Revista de la Universidad de México.* 548 (1996): 54-59. Web.

Gillespie, Gerald. "Theoretical Dreamwish and Textual Actuality: The Polyglot *Renga* by Paz, Roubaud, Sanguineti, and Tomlinson." *Countercurrents: On the Primacy of Texts in Literary Criticism*. Ed. Raymond Adolph Prier. Albany: New York State UP, 1992. 52-69. Impreso.

Gimferrer, Pere. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980. Impreso.

---. "Marié José Paz en el país de las maravillas." *Vuelta* 15.181 (diciembre 1991): 53. Impreso.

Gimferrer, Pere, ed. *Octavio Paz*. Madrid: Taurus, 1982. Impreso.

Gomes, Miguel. "La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz." *La Perinola* 5 (2001): 125-145. Web.

González, Javier. *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz.* México DF: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.

Harrison, Edward. *Cosmology: The Science of the Universe*. 2 ª ed. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2000. Impreso.

Hayashiya, Eikichi. "Recuerdos de Octavio Paz y sus *Sendas de Oku*." *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 138-144. Impreso.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Trad. David Henry Wilson. Baltimore y Londres: Johns Hopkins UP, 1978. Impreso.

---. *The Range of Interpretation*. Nueva York: Columbia UP, 2000. Impreso.

Ivask, Ivar, ed. *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz.* Norman, OK: Oklahoma UP, 1973. Impreso.

Jiménez Cataño, Rafael. *Octavio Paz: poética del hombre*. Pamplona: U de Navarra, 1992. Impreso.

Kadir, Djelal. "Arborescent Paz, Interlineal Poetry." *Octavio Paz*. Ed. Harold Bloom. Filadelfia: Chelsea House, 2002. 105-119. Impreso.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement.* 1790. Trad. James Creed Meredith. Ed. Nicholas Walker. Oxford y Nueva York: Oxford UP, 2007. Web.

Katayama, Toshihiro. Entrevista por teléfono no grabada. 16 de marzo de 2010.

---. *Visual Construction / Square + Movement / Topology: Homage to the Cube*. Tokyo: Kajima Institute, 1981. Impreso.

Kim, Kwon Tae Jung. *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*. Guadalajara: U de Guadalajara, 1989. Impreso.

King, John. Plural *en la cultura literaria y política latinoamericana.* Trad. David Medina. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

---. *The Role of Mexico's* Plural *in Latin America's Literary and Political Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007. Impreso.

Lee, Jongsoo. *The Allure of Nezahualcoyotl: Pre-Hispanic History, Religion and Nahua Poetics*. Albuquerque: New Mexico UP, 2008. Impreso.

Lemaître, Monique J. "Análisis de dos poemas espaciales de Octavio Paz: 'Aspa' y 'Concorde' a partir de las coordenadas del *Y Ching*." *Octavio Paz*. Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Fundamentos, 1979. 247-253. Impreso.

---. *Octavio Paz, poesía y poética*. México DF: UNAM, 1976. Impreso.

León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. 3ª ed. México DF: UNAM, 1966. Impreso.

---. *Trece poetas del mundo azteca*. México DF: UNAM, 1967. Impreso.

Levinas, Emmanuel. *Alterité et transcendance*. Montpellier: Fata Morgana, 1995. Impreso.

Magis, Carlos H. *La poética hermética de Octavio Paz*. México DF: El Colegio de México, 1978. Impreso.

Malpartida, Juan. "*Figuras y figuraciones* de Marie José y Octavio Paz." *Cuadernos Hispanoamericanos* 594 (1999): 133-134. Web.

Martínez Torrón, Diego. *Variables poéticas de Octavio Paz*. Madrid: Cooperativa Industrial, 1979. Impreso.

Mauss, Marcel. "Esquisse d'une théorie générale de la magie." *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss. París: P universitaires de France, 1950. 3-141. Impreso.

Medina, Rubén. *Autor, autoridad y autorización: escritura y poética de Octavio Paz*. México DF: El Colegio de México, 1999. Impreso.

Melville, Peter. *Romantic Hospitality and the Resistance to Accomodation*. Waterloo, Ont: Wilfred Laurier UP, 2007. Impreso.

Meyer-Minnemann, Klaus. "Octavio Paz: *Topoemas*. Elementos para una lectura." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40.2 (1992): 1113-1134. Web.

Miner, Earl. *Japanese Linked Poetry*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1979. Impreso.

Monet, Claude. *Les Quatre arbres*. 1891. Óleo sobre lienzo. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Monsiváis, Carlos. *Adonde yo soy tú somos nosotros. Octavio Paz: crónica de vida y obra.*

México DF: Hoja Casa, 2000. Impreso.

Moreno Villarreal, Jaime. "La música luminosa." *Alas de papel* de Vicente Rojo. México DF: Era/El Colegio Nacional, 2005. 13-19. Impreso.

Murchie, Guy. *Music of the Spheres*: *The Material Universe—From Atom to Quasar, Simply Explained*. 2ª ed. 2 tomos. Nueva York: Dover, 1967. Impreso.

Needleman, Ruth. "Poetry and the Reader." *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Ed. Ivar Ivask. Norman, OK: Oklahoma UP, 1973. 35-43. Impreso.

Neruda, Pablo. *Canto general.* 2ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Impreso.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela.*1914. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. Impreso.

Oviedo, José Miguel. "Hacia *Vuelta*, hacia el comienzo." *Octavio Paz: entre poética y política*. Ed. Anthony Stanton. México DF: El Colegio de México, 2009. 103-124. Impreso.

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. "Ensamblajes de imagen y palabra." *Boletín Octavio Paz* 1.4 (abril-mayo 2011): sin paginar. Web.

Pacheco, José Emilio. "Paz y los otros." *La Gaceta* 448 (abril 2008): 7-8. Web.

Pagès, Stéphane, ed. *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles: Lecture et découverte d'une oeuvre contemporaine.* Toulouse: Murail, 2007. Impreso.

Pastén B., J. Agustín. *Octavio Paz: crítico practicante en búsqueda de una poética*. Madrid: Pliegos, 1999. Impreso.

Patnaik, Priyadarshi. *Rasa in Aesthetics: An Application of Rasa Theory to Modern Western Literature.* Nueva Delhi: D. K. Printworld, 1997. Impreso.

---. "Text as a Process." *Journal of Indian Council of Philosophical Research* 6.3 (1999): 99-106. Web.

Paz, Marie José. Entrevista personal no grabada. 11 de agosto de 2009.

Paz, Octavio. *¿Águila o sol? Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 145-194. Impreso.

---. "3 anotaciones/rotaciones." *Vuelta. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 32-33. Impreso.

---. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. México DF: Era, 1973. Impreso.

---. "Árbol adentro." *Árbol adentro. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 159-160. Impreso.

---. *El arco y la lira*. 2ª ed. 1967. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

---. "Arte de México: materia y sentido." *Obras completas de Octavio Paz,* vol. VII, *Los privilegios de la vista II: Arte de México*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1994. 75-88. Impreso.

---. "Aspiración." *Homenaje y profanaciones. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 291-292. Impreso.

---. *Blanco*. México DF: Joaquín Mortiz, 1967. Impreso.

---. *La búsqueda del presente: Conferencia Nobel 1990 In Search of the Present: Nobel Lecture, 1990.* Trad. Anthony Stanton. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1990. Impreso.

---. “Carta de creencia.” *Árbol adentro. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 173-181. Impreso.

---. *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. Ed. Joaquín Díez-Canedo. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.

---. “Concorde.” *Ladera este. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 389. Impreso.

---. *Conjunciones y disyunciones*. México DF: Joaquín Mortiz, 1969. Impreso.

---. *Convergencias*. Barecelona: Seix Barral, 1991. Impreso.

---. “A Conversation with Octavio Paz.” Entrevista de Edwin Honig. *Octavio Paz: Homage to the Poet*. Ed. Kosrof Chantikian. San Francisco: Kosmos, 1980. 72-82. Impreso.

---. “Crítica de la pirámide.” 1969. *El laberinto de la soledad/Postdata/Vuela a El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2008. 287-318. Impreso.

---. *Cuadrivio*. México DF: Joaquín Mortiz, 1965. Impreso.

---. “Cuatro chopos.” *Árbol adentro*. *Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 153-155. Impreso.

---. “Decir: hacer.” *Árbol adentro*. *Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 98-99. Impreso.

---. *Discos visuales*. Realización artística de Vicente Rojo. México DF: Era, 1968. Impreso.

---. “Elizabeth Bishop o el poder de la reticencia.” *In/meditaciones* de Octavio Paz. Barcelona: Seix Barral, 1979. 105-110. Impreso.

---. “En blanco y negro.” *In/meditaciones* de Octavio Paz. Barcelona: Seix Barral, 1979. 213-224. Impreso.

---. “Epitafio sobre ninguna piedra.” *Árbol adentro. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 136. Impreso.

---. “Espiración.” *Homenaje y profanaciones. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 292-293. Impreso.

---. “Estrofas para un jardín imaginario.” *Poemas 1989-1996. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 213-214. Impreso.

---. “Hermandad.” *Árbol adentro. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 112. Impreso.

---. “La higuera.” *¿Águila o sol? Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 184-185. Impreso.

---. *La hija de Rappaccini*. *Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 235-259. Impreso.

---. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

---. “Himno entre ruinas.” *Libertad bajo palabra. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 195-197. Impreso.

---. “Juventud.” *Ladera este. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 390. Impreso.

---. *Ladera este. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 341-390. Impreso.

---. “Lauda.” *Homenaje y profanaciones. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 294-295. Impreso.

---. *La llama doble: Amor y erotismo.* Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.

---. “Maithuna.” *Hacia el comienzo. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 403-407. Impreso.

---. *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza.* Realización artística de Vicente Rojo. México DF: Era, 1968. Impreso.

---. *Memorias y palabras: cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Ed. Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 1999. Impreso.

---. *El mono gramático*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1996. Impreso.

---“¡No pasarán!” México DF: Simbad, 1936. Sin paginar. Contiene un solo poema. Impreso.

---. *3 Notations/3 Rotations.* Realización artística de Toshihiro Katayama. Cambridge, Mass: Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard U, 1974. Impreso.

---. *Obsidian Butterfly = Mariposa de obsidiana*. Realización artística de Brian Nissen. Intro. Dore Ashton. Trad. Eliot Weinberger. Barcelona: Polígrafa, 1982. Impreso.

---. *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990. Impreso.

---. "Pasaje." *Hacia el comienzo. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XI, *Obra poética I (1935-1970)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 401. Impreso.

---. *Pasión crítica*. 2ª ed. Ed. Hugo J. Verani. México DF: Vuelta, 1988. Entrevistas a Octavio Paz por varios autores. Impreso.

---. "Piedra de sol." *Libertad bajo palabra. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XI, *Obra poética I (1935-1970)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 217-233. Impreso.

---. "Poema circulatorio (para la desorientación general)." *Vuelta. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 54-56. Impreso.

---. *Poemas Selección*. Pres. Ramón Xirau. México DF: UNAM, Colección "Voz Viva de México," #13, 1961. Elepé.

---. "Poesía de soledad y poesía de comunión." *Las peras del olmo*. 1957. Barcelona: Seix Barral, 1971. 95-106. Impreso.

---. *Posdata*. México DF: Siglo XXI, 1982. Impreso.

---. "Preliminar." *Obras completas de Octavio Paz*, vol. XI, *Obra poética I (1935-1970)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 15-19. Impreso.

---. *Los privilegios de la vista II: Arte de México*, *Obras completas de Octavio Paz*, vol.VII. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.

---. “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos.” *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas de Octavio Paz,* vol. II. Ed. del autor. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. 797-813. Impreso.

---. “Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo.” *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas de Octavio Paz,* vol. II. Ed. del autor. Galaxia Gutenberg, 1999. 813-837. Impreso.

---. “Repaso en forma de preámbulo.” *Los privilegios de la vista: arte en México,* vol. III, *México en la obra de Octavio Paz*. Eds. Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1987. 11-36. Impreso.

---. “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo.” *Poemas 1989-1996. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 224-228. Impreso.

---. “Respuestas a *Cuestionario*—y algo más.” *In/meditaciones* de Octavio Paz. Barcelona: Seix Barral, 1979. 187-198. Impreso.

---. “Los signos en rotación.” *El arco y la lira* de Octavio Paz. 2ª ed. 1967. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005. 253-284. Impreso.

---. “Solo a dos voces.” *Salamandra. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XI, *Obra poética I (1935-1970).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 335-339. Impreso. Otra edición citada: *Salamandra*. México DF: Joaquín Mortiz, 1962. 109-115. Impreso.

---. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso.

---. *Teatro de signos/Transparencias*. Selección y montaje de Julián Ríos. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1974. Sin paginar. Impreso.

---. *Topoemas*. México DF: Era, 1971. Impreso.

---. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Impreso.

---. *Travesías: tres lecturas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996. 3 discos compactos.

---. *Versiones y diversiones. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 313-664. Impreso.

---. "Viento, agua, piedra." *Árbol adentro. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 109-110. Impreso.

---. *Vislumbres de la India*. 1995. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. Impreso.

---. *Vuelta. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998).* Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura, 2004. 21-71. Impreso.

Paz, Octavio, Agyeya, y Shikrant Verma. "Poema de la amistad." *Vislumbres de la India* de Octavio Paz. 1995. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. 30. Otra edición citada: *Poemas colectivos. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 289-291. Impreso.

Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, y Homero Aridjis, eds. *Poesía en movimiento: México 1915-1966.* 1966. Intro. Octavio Paz. México DF: Siglo XXI, 2008. Impreso.

Paz, Octavio, y Fouad el-Etr. "Festín lunar." *Poemas colectivos. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 285-287. Impreso.

Paz, Octavio, y Brian Nissen. *Exposición en torno al poema* "Mariposa de obsidiana". 1983. Técnica mixta. Museo Rufino Tamayo, México DF.

Paz, Octavio, y Marie José Paz. *Figuras y figuraciones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. Impreso.

Paz, Octavio, y Julián Ríos. *Solo a dos voces*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1999. Otra edición citada: Barcelona: Lumen, 1973. Sin paginar. Impreso.

Paz, Octavio, y Vicente Rojo. "La fragua de dos libros." *Sytaxis* 25 (1991): 120-165. Impreso.

Paz, Octavio, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, y Charles Tomlinson. *Renga*. *Poemas colectivos. Obras completas de Octavio Paz*, vol. XII, *Obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 231-283. Impreso.

Paz, Octavio, y Charles Tomlinson. *Airborn/Hijos del aire*. *Poemas colectivos. Obras completas de Octavio Paz,* vol. XII, *Obra poética II (1969-1998)*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 293-311. Impreso.

Perales, Jaime. "Octavio Paz y el círculo de la revista *Vuelta*." Tesis doctoral. Georgetown U, 2006. Web.

Peralta, Braulio. *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz.* México DF: Hoja Casa, 1996. Impreso.

Perdigó, Luisa M. *La estética de Octavio Paz*. Madrid: Playor, 1975. Impreso.

Pereyra, Rodrigo. "Dios y el Hombre en la poesía de Octavio Paz." *Hipertexto* 12 (2010): 64-72. Web.

Peyré, Yves. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*. París: Gallimard, 2001. Impreso.

Pezzoni, Enrique. "*Discos visuales." Aproximaciones a Octavio Paz.* Ed. Ángel Flores. México DF: Joaquín Mortiz, 1974. 259-263. Impreso.

Phillips, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1976. Impreso.

---. *The Poetic Modes of Octavio Paz*. Oxford, UK: Oxford UP, 1972. Impreso.

Pinho, Mario. *Volver al ser: un acercamiento a la poética de Octavio Paz.* Nueva York: Peter Lang, 1997. Impreso.

Pizarnik, Alejandra. *Árbol de Diana*. Prólogo de Octavio Paz. *Obras completas. Poesía y prosa selecta.* Ed. Cristina Piña. Cali, Colombia: Corregidor, 1994. Impreso.

Poniatowska, Elena. *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998. Impreso.

Quevedo, Francisco de. "[Amor constante más allá de la muerte]." *Poesía varia*. Ed. James O. Crosby. Madrid: Cátedra, 1987. 255-256. Impreso.

---. "[Represéntase la brevedad de lo que se vive, y cuán nada parece lo que se vivió]." *Poesía varia*. Ed. James O. Crosby. Madrid: Cátedra, 1987. 158-159. Impreso.

Randall, Jr., John Herman. "Introduction to Pietro Pomponazzi." *The Renaissance Philosophy of Man*. 1948. Eds. Ernst Cassirer, Oskar Kristeller y John Herman Randall, Jr. Chicago/Londres: Chicago UP, 1967. 257-279. Impreso.

Reyes, Alfonso, y Octavio Paz. *Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. Ed. Anthony Stanton. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.

Ríos, Julián. Cuestionario personal por correo electrónico. 19 diciembre de 2009.

---. "Un coup de Dadd." *Álbum de Babel* de Julián Ríos. Barcelona: Muchnik, 1995. 230-250. Impreso.

---. “Lady Di, Cervantès et moi.” Entrevista de Didier Jacob. *Le Nouvel Observateur* 2358 (14 enero de 2010). Sin paginar. Web.

---. “‘El mono gramático’ de Octavio Paz.” *Álbum de Babel* de Julián Ríos. Barcelona: Muchnik, 1995. 42-47. Impreso.

---. *Puente de Alma*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009. Impreso.

Roberts, Matthew. “Poetics and Hermeneutics Dialogics: Bakhtin and Paul de Man.” *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Eds. Gary Saul Morson y Caryl Emerson. Evanston, IL: Northwestern UP, 1989. 115-134. Impreso.

Rodríguez Padrón, Jorge. *Octavio Paz*. Madrid: Júcar, 1975. Impreso.

Roggiano, Alfredo, ed. *Octavio Paz*. Madrid: Fundamentos, 1979. Impreso.

Rojo, Vicente. *Alas de papel.* México DF: Era/El Colegio Nacional, 2005. Impreso.

---. Entrevista personal grabada y transcrita. 24 de agosto de 2009.

---. *México bajo la lluvia*, B5. 1986. Técnica mixta. *Obras completas de Octavio Paz*, vol. VII, *Los privilegios de la vista II: Arte de México*. Ed. del autor. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1994. Pliego IV. 271. Impreso.

Ruy Sánchez, Alberto. “El grano de la voz en la pintura de Vicente Rojo.” *Aventuras de la mirada* de Alberto Ruy Sánchez. México DF: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales, 1999. 79-82. Impreso.

---. *Una introducción a Octavio Paz*. México DF: Joaquín Mortiz, 1990. Impreso.

Sánchez, Luis Mario. *México en la obra de Octavio Paz*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

Santí, Enrico Mario. *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz.* México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.

---. “Retrato de Octavio Paz.” *Estudios públicos* 97 (2005): 261-288. Web.

Santí, Enrico Mario, ed. *Archivo Blanco*. México DF: Equilibrista/El Colegio Nacional, 1995. Impreso.

Santí, Enrico Mario, ed. *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. México DF: Era/UNAM, 2009. Impreso.

Schärer-Nussberger, Maya. *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.

Schmidt, Rachel. “Marcas, marcos y memoria en ‘Las huellas de Robinson’ de Julián Ríos.” *Images et Mémoire. Les Cahiers du GRIMH #3.* Lyon: Université Lumière-Lyon 2, 2003. 59-69. Impreso.

Sheridan, Guillermo. “Octavio Paz, Editor.” *Letras libres* 96 (diciembre 2006). Sin paginar. Web.

---. *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México DF: Era, 2004. Impreso.

Sosa, Víctor. *El oriente en la poética de Octavio Paz*. Puebla: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2000. Impreso.

Stanton, Anthony. “*Árbol adentro*, cima de una obra poética.” *Octavio Paz: entre poética y política*. Ed. Anthony Stanton. México DF: El Colegio de México, 2009. 125-152. Impreso.

---. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.

---. “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 49.1 (2001): 53-79. Web.

---. “Octavio Paz y la sombra de Quevedo.” *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 185-209. Impreso.

---. *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México DF: Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, 2001. Impreso.

Stanton, Anthony, ed. *Octavio Paz: entre poética y política*. México DF: El Colegio de México, 2009. Impreso.

Sucre, Guillermo, ed. *Acerca de Octavio Paz*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1974. Impreso.

Swansey, Bruce. “‘Poema circulatorio (para la desorientación general)’.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.3 (primavera 1992): 553-565. Web.

Tomlinson, Charles. *In Black and White: The Graphics of Charles Tomlinson*. Intro. Octavio Paz. Cheadle Hulme, UK: Carcanet, 1975. Impreso.

---. “Traducciones y colaboraciones.” Trad. Enrico Mario Santí. *Archivo Blanco*. Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Equilibrista/El Colegio Nacional, 1995. 153-175. Impreso.

Tomlinson, Charles, Jean Clarence Lambert, y Pierre Schneider. “Tres visiones de los collages de Marie José Paz.” *Artes de México* 15 (primavera 1992): 98-99. Web.

Underwood, Leticia Iliana. *Octavio Paz and the Language of Poetry: A Psycholinguistic Approach.* Nueva York: Peter Lang, 1992. Impreso.

Valdés, Mario J. “El diálogo como modelo ontológico.” Intro. a *Niebla* de Miguel de Unamuno. Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra, 1996. 11-21. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. “El lenguaje de la pasión.” *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 514-518. Impreso.

Vendler, Helen. “Volver a ser sol.” Trad. Enrico Mario Santí. *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica.* Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 169-177. Impreso.

Vera, Luis Roberto. *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*. Puebla: U Benemérita Autónoma de Puebla, 2003. Impreso.

Verani, Hugo J. *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996).* 2ª ed. México DF: El Colegio Nacional, 1997. Impreso.

---. “‘Mariposa de obsidiana’: una poética surrealista de Octavio Paz.” *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Ed. Enrico Mario Santí. México DF: Era/UNAM, 2009. 242-253. Impreso.

---. “Octavio Paz and the Language of Space.” Trad. David Draper Clark. *World Literature Today* 56.4 (1982): 631-635. Web.

Villaurrutia, Xavier, y Octavio Paz, eds. *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*. 2ª ed. México DF: Trillas, 1986. Impreso.

Walkowiak, Marzena. “‘Duración’ (1961).” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.2 (Primavera 1992): 485-498. Web.

Weinberger, Eliot. *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei: How a Chinese Poem is Translated*. Intro. Octavio Paz. Kingston, RI: Moyer Bell, 1987. Impreso.

---. “3 Notes on Poetry.” *Outside Stories: 1987-1991* de Eliot Weinberger. Nueva York: New Directions, 1992. 56-64. Impreso.

---. “Paz in Asia.” *Outside Stories: 1987-1991* de Eliot Weinberger. Nueva York: New Directions, 1992. 17-45. Impreso.

Whitman, Walt. “[Song of Myself].” *Leaves of Grass*. 1855. Nueva York: Oxford UP, 2005. 1-44. Impreso.

Williamson, Rodney. *The Writing in the Stars: A Jungian Reading of the Poetry of Octavio Paz*. Toronto: Toronto UP, 2007. Impreso.

Wilson, Jason. *Octavio Paz*. Boston: Twayne, 1986. Impreso.

---. *Octavio Paz: A Study of his Poetics.* Cambridge, UK: Cambridge UP, 1979. Impreso.

Xirau, Ramón. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. México DF: Joaquín Mortiz, 1970. Impreso.

Yurkievich, Saúl. "Estética de lo discontinuo y fragmentario: el 'collage'." *Suma crítica* de Saúl Yurkievich. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 123-134. Impreso.

---. "La topoética de Octavio Paz." *Suma crítica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. 465-469. Impreso.

Zaid, Gabriel. *Cómo leer en bicicleta*: *problemas de la cultura y el poder en México.* México DF: Joaquín Mortiz, 1979. Impreso.

---. *Cuestionario*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1976. Impreso.

---. *Leer poesía*. México DF: Joaquín Mortiz, 1972. Impreso.

---. "Nosotros." *La feria del progreso* de Gabriel Zaid. Madrid: Taurus, 1982. 255-261. Impreso.

---. *La poesía en la práctica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.

APÉNDICE. CUESTIONARIO A JULIÁN RÍOS[135]

Este cuestionario se llevó a cabo por correo electrónico. El 21 de noviembre de 2009, le envié a Julián Ríos todas las preguntas reproducidas a continuación. El escritor me contestó el 19 de enero de 2010. Me ha otorgado su permiso para reproducir nuestro intercambio en mi tesis.

HD - ¿Cómo llegaron a ser los proyectos *Solo a dos voces* y *Teatro de signos/Transparencias*? ¿Fueron estos textos la idea de usted o de Octavio Paz? ¿Cambió la idea original con el tiempo? ¿Prácticamente, cómo se llevaron a cabo los dos proyectos?

JR - La idea de un libro de conversaciones con Octavio Paz fue mía y me pareció que el título más adecuado era el de su poema *Solo a dos voces*. La base del libro son dos conversaciones espontáneas que entablamos en Cambridge a finales de 1970 y en Londres en enero de 1971.Yo grabé las conversaciones con un pequeño magnetofón y luego las transcribí y mecanografié. Ambos hicimos cambios y correcciones sobre la transcripción mecanografiada. Uno de los objetivos de nuestras correcciones era enriquecer el diálogo sin que perdiera su carácter oral. Conservo el original mecanografiado con las correcciones y modificaciones manuscritas de Paz. Algunas correcciones se prolongaron por carta y en algún caso (que no voy a revelar) la opinión sobre un escritor coetáneo cambió tres veces, un verdadero arrepentimiento o *pentimento,* para utilizar el término pictórico.

Una vez realizado el diálogo con Paz y su obra en *Solo a dos voces* (hablaré luego del montaje original del libro) me pareció que podía ser interesante poner a dialogar y confrontar vertientes distintas de la obra de Paz. El erotismo, el lenguaje y la Historia o viceversa (porque el

[135] Cuestionario y no entrevista, porque comunicar por correo electrónico es tan diferente de hablar en persona o por teléfono.

libro es doble y puede empezarse desde cualquiera de las dos cubiertas) hablan entre sí con sus propios signos. El montaje consistió en una forma de escritura, en una combinatoria rigurosa de frases y fases de la obra de Paz. Un crítico venezolano, Francisco Rivera, afirmó que *Teatro de signos* era el libro que le hubiera gustado escribir a Walter Benjamin. Creo que es una obra muy original que aún aguarda al estudioso que la explore en detalle. Con ese libro inauguré en 1974 la colección "Espiral", que fundé y dirigí en Madrid dentro de la Editorial Fundamentos.

HD - Con la primera edición de *Solo a dos voces*, ¿cómo se llevaron a cabo las decisiones acerca del diseño visual del libro? Me refiero a las fotos, la reproducción de una versión manuscrita de *El mono gramático*, citas tomadas de varios textos de Paz insertadas en los márgenes, reproducciones de obras poéticas, pictóricas, etc. ¿Y por qué está en papel rosado la conversación titulada “Cambridge Passage”? ¿Qué pasó con el diseño gráfico bastante modificado de la segunda edición de *Solo a dos voces*? ¿Cuál fue el papel de Marie José Paz frente al diseño de ambas ediciones?

JR - Una vez escrito y corregido nuestro diálogo doble (porque además de dialogar con el poeta, yo deseaba que nuestras voces dialogaran también con su obra y por eso dispuse las citas marginales), pensé que podría encajar en la preciosa colección “Palabra e Imagen” de la Editorial Lumen. Y le llevé personalmente el mecanoscrito a la editora Esther Tusquets en Barcelona, que lo aceptó encantada. Esa colección de Lumen tenía un formato atípico, un excelente papel e ilustraciones. La esposa de Paz, Marie José, nos proporcionó fotos suyas y de su álbum familiar, como se indica en el Índice de ilustraciones. Por mi parte, yo conseguí las restantes, a través de diferentes fotógrafos y museos e instituciones de diversos países que también figuran en el Índice. Las ilustraciones 9 y 10 del libro (que representan a un empleado de la City con el Banco

de Inglaterra al fondo y una puerta de WC marcada con un bombín) son un gag mío o la traducción visual de la cita de *Conjunciones y disyunciones*: "La banca y el W.C. son, etc.". Yo llevé al fotógrafo Michael Thompson a la City para hacer las fotos y elegí los lugares.

Lumen hizo 2 ediciones de *Solo* (en 1973 y en 1991) y a veces, según los ejemplares, los colores de las páginas cambian. El cambio de color en la sección central de "Cambridge Passage" es para diferenciarlo más. Por eso dispuse que el texto de ese pasaje cambiara de posición.

La segunda edición (es decir, la tercera) del FCE no incorpora las fotos por razones de coste. Pero, en cambio, incorpora un Post scriptum fundamental, que es una suerte de testamento de O. P. En efecto, en 1996, le propuse a O. P. en París añadir un epílogo a nuestro libro que podría repasar el siglo que concluía con el título de "Entre utopía y entropía". La idea y el título le gustaron a O. P. y de nuevo nos sentamos ante un magnetófono, en el Hotel Lutétia de París, a grabar nuestra conversación.

El montaje de las citas en *Solo* constituye una parte fundamental del libro (y lamento que en la edición del FCE no hayan respetado en el Prólogo el montaje a dos columnas) y por eso cuando el encargado de las *Obras Completas de Octavio Paz*, Nicanor Vélez, pretendió suprimirlas al incorporar el libro en uno de los volúmenes, me negué rotundamente. Suprimir las citas, el cotejo constante entre lo escrito y lo dicho, sería desvirtuar el libro. En las dos ediciones de las *Obras Completas de Octavio Paz* se ha respetado el montaje original de *Solo*.

HD - Con ambos libros, ¿se identificaron algunos parámetros creativos (o de otra índole) para trabajar juntos? ¿Considera que usted y Octavio Paz tuvieron papeles definidos? ¿Trabajaron juntos como coetáneos en cuanto a su creatividad e intelecto? ¿Considera usted que los procesos

de dialogar y de leer y citar inteligentemente a otra persona sean motivos para estimular la creatividad y la crítica en general? Pienso por ejemplo en esta declaración al comienzo de *Teatro de signos*: "la *performance* consiste fundamentalmente en suscitar a la escritura: citarla, representarla".

JR - Han pasado muchos años desde que el joven escritor que fui se sentó a conversar con O.P. en Cambridge y Londres, pero recuerdo muy bien con qué facilidad y naturalidad se estableció el diálogo. Conmigo el poeta restablecía el diálogo con la España a la que no había vuelto desde la guerra civil. Por mi parte, yo dialogaba también, a través del poeta mexicano, con la cultura española que el franquismo había exilado y silenciado.

HD - ¿Cómo afectó su relación personal con Octavio Paz el proceso de la colaboración? ¿Podría usted comentar el asunto de la ética de trabajar con otra persona en un proyecto artístico? Dado que el diálogo es de suma importancia en toda la obra de Octavio Paz, ¿cómo caracterizaría usted los intercambios entre individuos y entre obras en relación con los proyectos colectivos en que usted participó?

JR - Como tal vez sabe usted, he tenido diálogos y colaboraciones con diversos pintores. Cada artista tiene su propio mundo y por tanto cada diálogo es diferente. Paz – al igual que Pessoa – es la mejor prueba de que un escritor es plural y, además del diálogo con los otros, ha de dejar hablar a los diversos escritores que lleva dentro. Mi diálogo con O. P. (Octavio Póstumo) no ha terminado aún. Le cito y traduzco una frase de una entrevista que me ha hecho recientemente el semanario francés *Le Nouvel Observateur* (n° 2358, 14-20 enero de 2010): "Tengo dedicados todos los libros de Octavio Paz. Era un amigo con el que sigo conversando, aunque haya muerto hace tiempo".